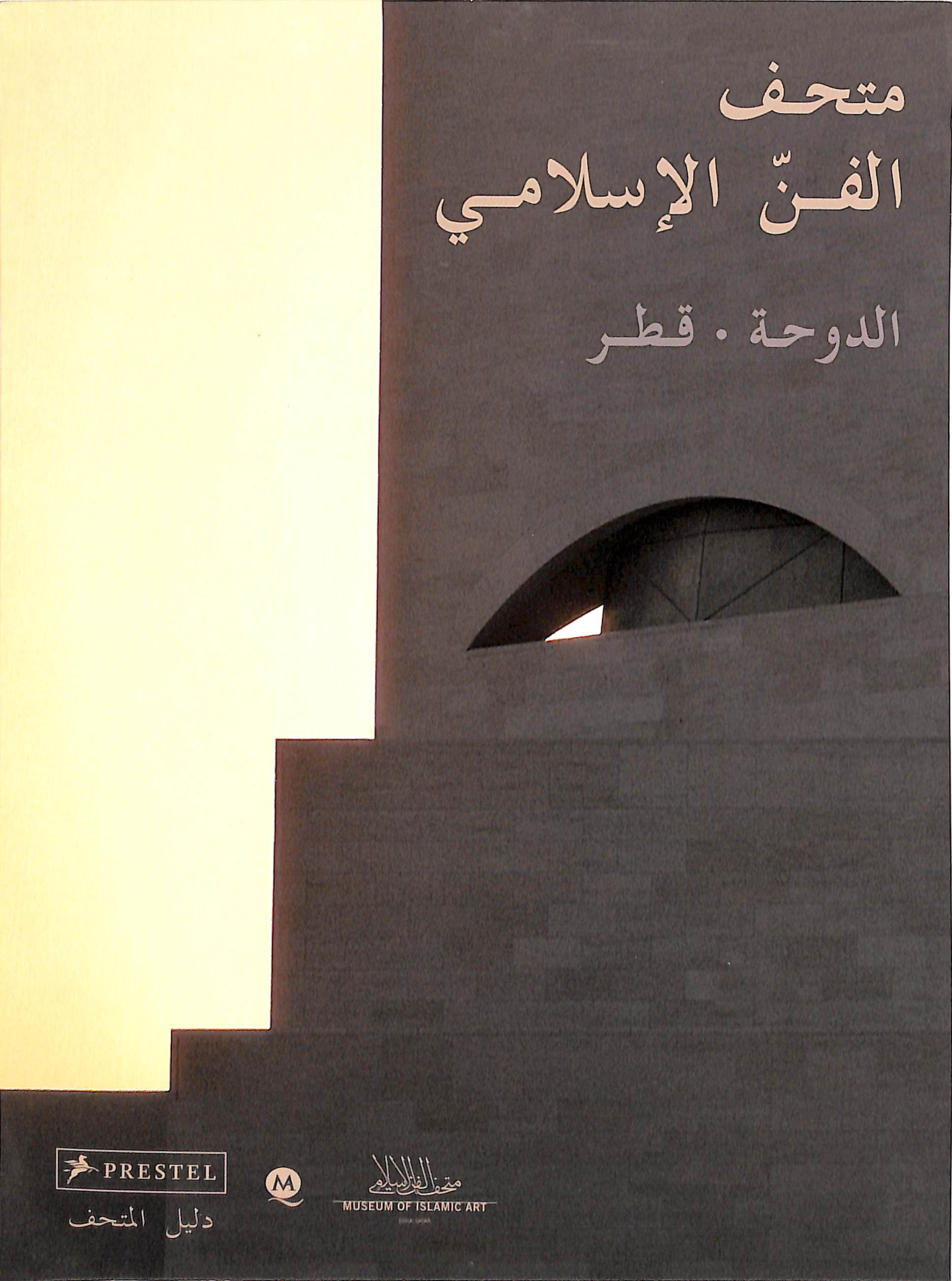
متحف الفنّ الإسلامي

الدوحة • قطر

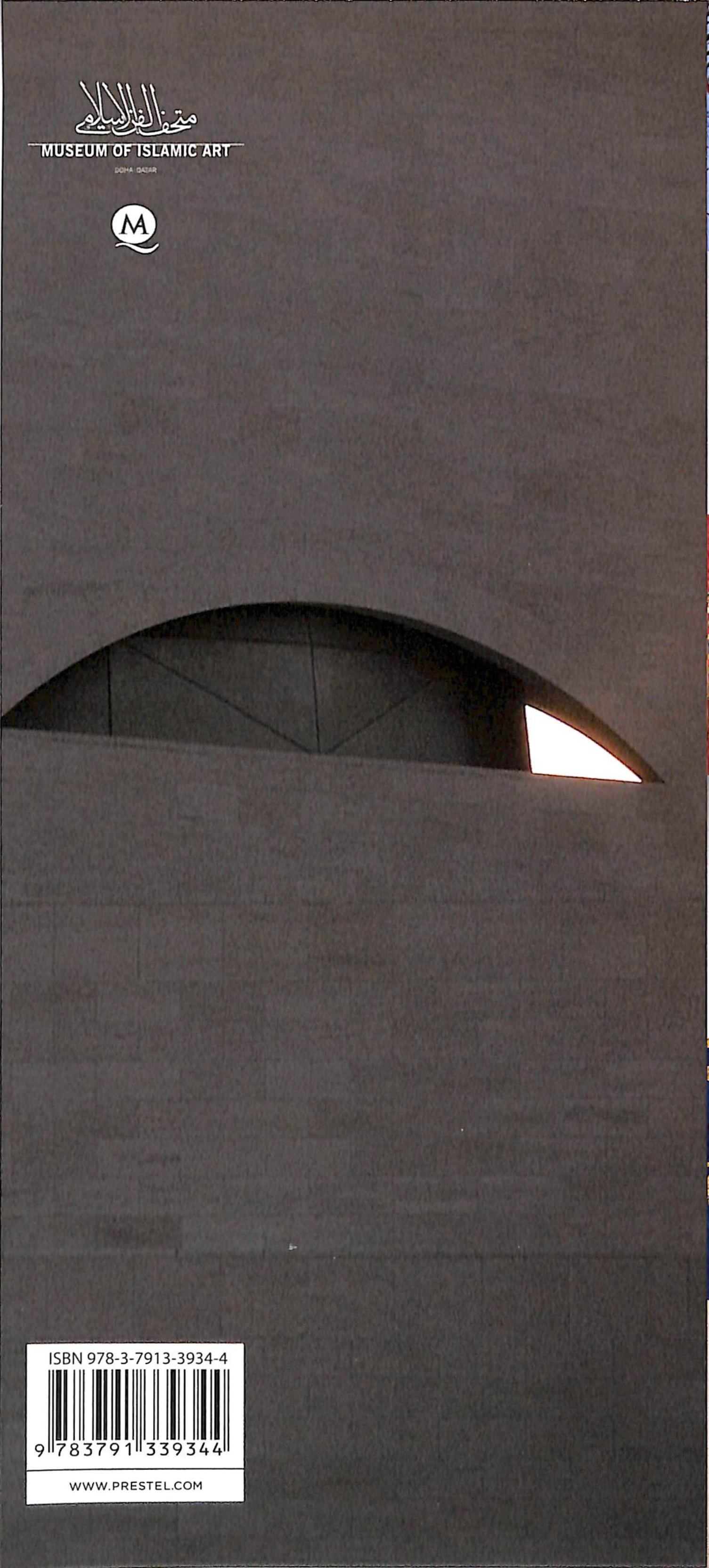


PRESTEL

دليل المتحف

متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART















متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA QATAR

ISBN 978-3-7913-3934-4

9 783791 339344

WWW.PRESTEL.COM

أوليفر واتسن

متحف الفنّ الإسلامي الدوحة · قطر

مقال بقلم
فيليب جوديدو

ومساهمات أخرى بقلم كل من
كاثرين كاليمكريان
جولز مك دفيت
وأوليفر واتسن

برستل ميونخ · برلين · لندن · نيويورك









المحتويات

مقدمة

د. أوليفر واتسون
مدير متحف الفن الإسلامي
الدوحة – قطر

إن افتتاح متحف الفن الإسلامي في الدوحة، قطر، في خريف عام 2008 لحدث هام على مستويات عديدة ومن جوانب متعددة إذ فتح المجال أمام الجمهور لمشاهدة مجموعة متميزة من الفن الإسلامي وقد احتُضنت في مبنى ذات أهمية هندسية عالمية وفي بلد يقع في قلب العالم الإسلامي.

المتحف تحقيقٌ لرؤيةٍ عملَ على إنشائها حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر، منذ نحو عقدين من الزمن. وهو يُعتبَر أحد أسس طموح سموه لجعل قطر مركزا للثقافة والتعليم على المستويين الإقليمي والعالمي. غير أن متحف الفن الإسلامي ليس إلا باكورة مجموعة من المتاحف والمؤسسات التي ستغطي كافة اهتمامات وطموحات الجنس البشري – مشروع تدفعُ عجلةَ تحقيقه بمنتهى العزم والتصميم سعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر.

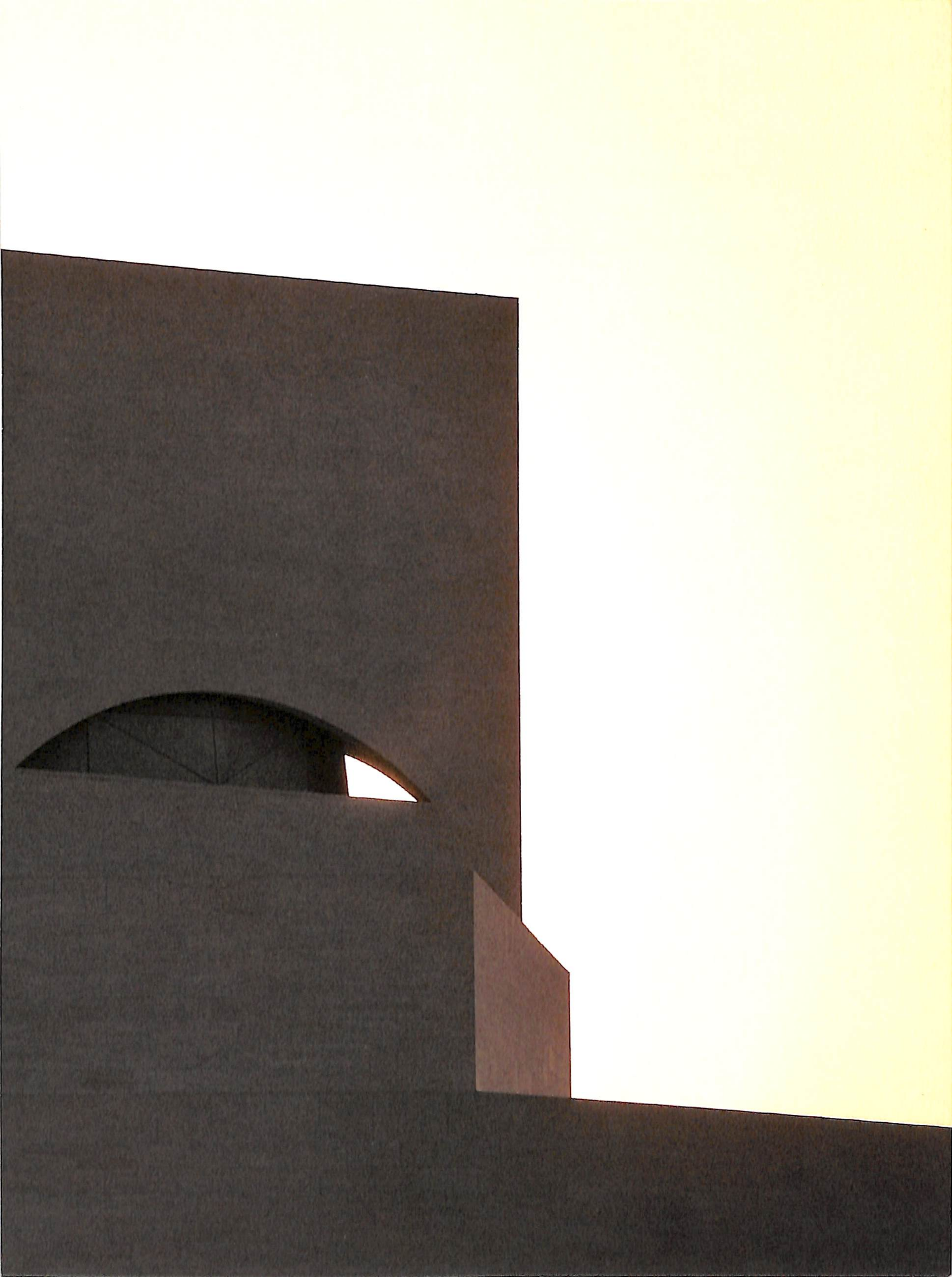
يسلط متحف الفن الإسلامي أضواءه بالطبع على إنجازات العالم الإسلامي الفنية، وهو أمر في غاية الأهمية على المستوى الثقافي في هذا العصر. حيث تتمثل أهميته في تزويد القطريين بما يمكّنهم من تقدير وفهم ميراثهم الشرعي – ولا أقصد الميراث القومي فحسب، بل ميراث لثقافة عالمية أيضا. وهو هام أيضا في إطلاع المسلمين في أنحاء المعمورة على الارتباطات العالمية التاريخية للأراضي الإسلامية، ومن خلال الفن، على امتياز وتفوق حياتهم الثقافية والاقتصادية. وهو أيضا هام بوجه خاص لغير المسلمين في العالم اليوم ليبرهن كيف كان الإسلام دائما قوّة متسامحة وتقدمية، دأبت على تبني وتكييف ونقل الأفكار داخل وخارج حدودها.

كل هذه الأمور يوضحها تاريخ الفن بشكل خاص – تاريخ يبين عبر القرون تجديدا متواصلا واهتماما حماسيا بأفكار جديدة، وبراعة واحترافاً عظيمان في الصناعة. الفن الإسلامي مكرس جزئياً لنشر الدين الإسلامي والتعبير عنه، غير أنه يهتم أيضا بالحياة الدنيوية واليومية. وحتى التعبير الفني عند المجتمعات غير المسلمة داخل العالم الإسلامي يشارك في جمالية هي جزء من الثقافة الإسلامية.

أُسكِن متحف الفن الإسلامي في مبنى متميز صممه المهندس المعماري الصيني الأمريكي آي.إم.باي. والمبنى بخلاف ما قد يبدو عليه في الوهلة الأولى، يجسّد العديد من العناصر الجوهرية لفن العمارة الإسلامية – وخصوصا الاهتمام بتلك الطريقة التي يعبِّر بها الضوء عن المكان. وهو يمثل خلفية ملائمة لعرض مجموعة ذات أهمية عالمية.

إن مجموعة مقتنيات المتحف استثنائية بجميع المعايير، وما يثير الإعجاب بوجه خاص هو أنها جُمِعت في فترة قصيرة للغاية. ومع أنها ليست كبيرة جدا من حيث عددها مقارنة بمجموعات متاحف هامة أخرى، إلا أنها تعادل من حيث نوعيتها وتنوعها أية مجموعة أخرى أينما وجدت. فقد جُمِعت من حيز جغرافي يبلغ آلاف الكيلومترات، من أسبانيا وصولا إلى آسيا الوسطى والهند، ومن فترات زمنية تتجاوز الألف عام من القرن السابع الميلادي حتى القرن التاسع عشر الميلادي. فلكل منطقة مقتنيات غاية في الجودة، وبعض الأقسام – كالسجاد والأعمال المعدنية المطعّمة وأعمال الخط المبكرة على سبيل المثال – تضم أهم وأروع قطع قد نجدها في أي مكان في العالم.

الهدف من هذا الكتيب هو تقديم دليل وتذكار للزائرين وتشجيع من لم ير المتحف بعد على زيارته. جودة المبنى ومجموعة المقتنيات تمثل بحد ذاتها سببا كافيا لزيارة المتحف.









العمارة

التصميم المعماري لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة

يرتفع صرح متحف الفن الإسلامي في الدوحة فوق جزيرة صناعية في بداية الكورنيش حيث تتناغم على مسطحاته الخارجية أشعّة الشمس الساطعة مع ظلال قاتمة. وقد يكون هذا البناء أحد آخر أعمال آي. إم. باي، وهو ليس فقط تعبير عن العمارة الحديثة، بل يحمل في طياته جوهر الفن الإسلامي. وفي داخله سيجد الزائرون واحدة من أكثر العروض المتحفية رُقياً وتطوراً على مستوى العالم، وهو عمل المصمم الفرنسي الشهير «جان ميشيل ويلموت». وجَمعُ هاتين الشخصيتين البارزتين في مجال العمارة الحديثة ذات دلالة هامة، إذ تتحدث عن تاريخ الإسلام العريق وثقافته، كما تتحدث عن نهوض مدن متلألئة جديدة على شواطىء الخليج العربي. والثقافة هي التي رعت الحضارة هنا منذ قرون خلت. وحين يُغامرون بالذهاب إلى الجزيرة التي يقوم عليها متحف الفن الإسلامي، يجد مواطني دولة قطر والدول المُجاورة، وكذلك الزوار من جميع أصقاع الأرض، جسراً يعبر القرون، رابطاً الثقافة الإسلامية المادية بالفن والعمارة وتصاميم الحاضر.



«أي. م. بيّ» الرحلة إلى الدوحة

إن الرحلة التي حملت آي. إم. باي عبر الزمان والمكان من وطنه الأصلي في الصين إلى الدوحة لا تقتصر أهميتها على ما حققه تصميمه لمتحف الدوحة من نجاح، بل كانت حدثا له دلالته في الفن المعماري المعاصر عامة. فبينما كانت الحداثة في أحوال كثيرة تسعى إلى أن تقطع الصلة مع الماضي، كان آي. إم. باي يحرص في جميع تصميماته منذ عمله في مشروع «اللوفر الكبير» في باريس (1983 – 1993)، على أن يتعمق في دراسة ثقافة المدن والبلدان التي بنى فيها، من لوكسمبورج إلى سوزهو في الصين، المدينة التي عاشت فيها عائلته منذ ستمائة عام، وصولاً إلى هضاب شيغاراكي قرب كيوتو، التي بنى فيها متحف ميهو. وقد استطاع آي. إم. باي أن يعطي للحداثة معنى جديداً إذ بقي مخلصاً للحداثة كمثله الأعلى وفي الوقت نفسه كان حريصا على أن يعبر عن روح التراث في تصميماته. واستطاع في أعماله أن يتجاوز القطيعة مع الماضي أو مع البدء من صفحة بيضاء tabula rasa المتمثلة في مشروع «لو كوربوزيه» Plan Voisin (1925)، الذي سعى فيه إلى هدم معظم أحياء وسط باريس بغرض بناء مدينة حديثة. كذلك لم تظهر في أعمال آي. إم. باي على الإطلاق تلك النظرة السطحية إلى التاريخ كالتي أشاعتها لفترة قصيرة حركة





مـا بعد الحداثة في فن العمـارة؛ بـالعكس فقد بحث ووجد، في الدوحة وأمـاكن أخرى، روابط ثقـافيـة حقيقيـة ينبغي أن تجمع لا محـال بين المـاضي، الحـاضر، والمستقبل.

وُلد آي. إم. بـاي في الصين عـام 1917، وفي سن الثـامنـة عشرة انتقل إلى الولايـات المتحدة الأمريكية لدراسة هندسة العمـارة، فحصل عـام 1940 على شهادة بكالوريوس في هندسة العمـارة من معهد مـاستشوستس للتكنولوجيا MIT وفي العـام 1946 على درجة المـاجيستير من كلية الدراسات العليا للتصميم المعمـاري بجامعة هـارفـارد، في الوقت الذي كـان تـأثير أساتذة الحداثة في أوجـه. وكـانت الحداثة بـالصورة التي تطوّرت بهـا في الولايـات المتحدة، سواء في هـارفـارد تحت تـأثير والتر غروبيوس، أو في معهد إيلينوي للتكنولوجيا IIT حيث سيطر أسلوب لودفيج ميز فـان دير روه، تسعى دائمـا إلى إزاحة المـاضي من أجل مستقبل جديد برّاق. وهو رد فعل نشأ في السياسة الأوروبية لكنه لاقى قبولا أوسع في الولايـات المتحدة، حيث يحتل التـاريخ مكانـة أقل أهمية ممـا هو عليه في بـاريس أو موسكو. ومن بلد اعتنق الحداثة، انتقل بـاي بعد عـام 1988 إلى المجتمعات الأقدم في أوروبـا وآسيا حيث يلعب التـاريخ دورا أعمق في تشكيل الهوية. هذه هـي الخلفية الثقـافية وراء بروز آي. إم. بـاي كمهندس معمـاري، خلفية شكّلها تدريجيا بمـا يتنـاسب مع رؤيتـه الشخصية. يميل نقـاد الفن المعمـاري إلى امتلاك رؤية خـاصة لعمـارة بلدانهم وقد يدافعون من خلالهـا عن مدرسة مـا أو سواهـا. إلا أن أعمـال آي. إم. بـاي تتطلب رؤية أوسع تعترف بـأن الحداثة الحقة لا تعني استبعـاد المـاضي، كمـا يمكنهـا أيضاً احتضـان ثقـافـات مختلفة.

حـائز على جـائزة بريتزكر لعـام 1983 وجـائزة بريميوم امبريـال لعـام 1989، اعتُرِف بـ آي. إم. بـاي رائداً من رواد التصميم المعمـاري المعـاصر. ولكن لندرك أهميّة مساهمته في فن العمـارة يجب ألا نكتفي بتقليب صفحـات كتـاب مستعرضين الصور الرائعة لردهـاته المقنطرة والمساحـات المغمورة بـالضوء. بل علينـا أن نقف قريبين

الصفحات السابقة طريق الدخول التذكاري المؤدّي إلى المتحف وتصطفّ أشجار النخيل على جانبيه ويتوسّط الطريق مجرى مائي يبعث فيه الحياة.

«كانت تلك من أصعب الأعمال الّتي اضطلعت بها على الإطلاق. بدا لي أنّني لابد أن أصل إلى معرفة كاملة بجوهر وروح فنون العمارة الإسلاميّة.» **آي. إم. باي**

جدا من جوهر الهوية الأمريكية مثل منطقة ناشيونال مول في واشنطن، لنرى كيف تمكن باي من فرض حضوره بهذا الموقع من خلال المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية، مُستحضراً أفضل ما في الهندسة المعمارية والفن الحديث إلى جانب مركز القوة. كما علينا أن نقف في باحة متحف اللوفر عند الغروب لمشاهدة كيف يبعث الهرم الحياة في هذه النقطة المركزية من التاريخ الفرنسي، عند نهاية محور قصر الاليزيه. ولا بد من السفر إلى مدينة شيغاراكي في اليابان لزيارة متحفه المدهش ميهو، حيث تتوحد العمارة مع الطبيعة والفن وروح المكان. وقلائل، إن وُجِدوا، المهندسون الحداثيون الذين عملوا على نطاق جغرافي واسع أو سعوا بجد لفهم ثقافات الأماكن التي بنوا بها كما فعل آي. إم. باي. فلا يوجد أي مهندس معماري آخر صمم مبان في قلب نيويورك، وواشنطن، وباريس وسوزهو، وأيضاً في هضاب شيغاراكي، واليوم على حافة الكورنيش في الدوحة.

جبال وسُحب

يوضح باي أنه استوحى فكرة الهرم في باريس من أعمال مصمم الحدائق الفرنسي الشهير أندريه لو نوتر (1613 – 1700)، مصمم محور النصر الذي يمتد من اللوفر باتجاه الشانزيليزيه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تعكس أسطح الهرم الزجاجية سماء باريس في نفس الوقت الذي تُبرز فيه فراغ المدخل المغمور بالضوء والذي يقع أسفل الهرم. ورغم الجدل الذي أثير بادئ الأمر حول فكرة آي. إم. باي تصميم هرم في ساحة متحف اللوفر، إلا أن هذا الهرم أصبح بطريقة ما رمزا لفرنسا ذاتها منذ افتتاحه عام 1989. وفي الذكرى المئوية الثانية لمتحف اللوفر عام 1993، أعيد افتتاح جناح ريشليو بالمتحف، والذي كان مقرا لوزارة المالية لفترة طويلة، بعد أن تمكن باي من إحيائه وضمّه إلى باقي أجنحة أعظم متاحف العالم. إن نجاح باي في جعل متحف اللوفر مواكبا للقرن العشرين لهو أبلغ دليل على قدرته على فهم الدلالة الحقيقية للمواقع المميزة والتي قُدِّر له أن يحظى بمسؤولية بنائها.

وفي سوزهو، في الصين، قريباً من تاريخ أسرته، استوحى الرسوم الصينية في تصميم التكوينات الحجرية الذي ابتكره لساحة المتحف الجديد. وحدائق المدينة،

المدرجة على قائمة منظمة اليونيسكو للتراث العالمي، تُشكل أعمق تعبير ثقافي للمدينة. ويقول آي. إم. باي: «أصبحت الصخور عنصرا شديد الأهمية في الحدائق، وهي أشبه بأعمال النحت. وقد عمل الشعراء والرسامون في حدائق الصخور تلك بدءا من حكم سلالة يوان[1]، ولكن لم يعد لدينا الآن شعراء وفنانون يمارسون هذا العمل. وقد أوضحت لمحافظ مدينة سوزهو، الذي كلفني بتصميم المتحف، أنه ليس لدينا أصحاب الحس الجمالي الضروري، ليس لدينا المهارات الفنية لتشكيل الصخور، لذلك أردت أن أجرب شيئا مختلفا، شيئا جديدا. فأرسلت شابا إلى مقاطعة شاندونغ (القريبة من كوريا) حيث العديد من أنواع الصخور. وجدنا هناك صخوراً ضخمة يمكن قطعها بالمنشار الصلب، وكانت هذه الأشكال التي أبحث عنها وجئنا بما بين أربعين وخمسين شريحة صخرية إلى سوزهو – وهو أمر قد يُكلِّف مبالغ طائلة في العادة، ولكن ليس في الصين– واخترت منها حوالي ثلاثين قطعة. وفي عام 2005، عدت إلى الموقع وكانت شرائح الصخور جميعها على أرض المشروع، وجلست على مائدة في وسط ما أصبح الآن بحيرة صغيرة لأمعن النظر في ذلك الحائط واضعاً أمامي نسخة من لوحة لواحد من أعظم فناني عصر اسرة سونغ: لوحة مي فاي «جبال وسحب»[2]. استخدمنا رافعة لرفع تلك الشرائح الصخرية وترتيبها على الشكل الذي أردته. استغرق هذا العمل أسبوعا كاملا وفي النهاية حصلت على شيء بدا لي معقولا. على الأقل استطعنا بهذه الطريقة استخدام الصخور في سوزهو في المساحة المحدودة التي كانت لدينا. هل ابتكرت شيئا مفيداً للمستقبل؟ لا أعتقد، ولكنها كانت طريقة لجذب انتباه المشاهد، نوعاً من الرسومات ثلاثية الأبعاد مستوحاة من أعمال مي فاي.»[3]

ومن الواضح أن آي. إم. باي، كما جاء على لسانه شخصيا، كان يسعى في أعماله سواء في باريس أو سوزهو، إلى البحث عن جوهر الثقافات المختلفة، عن الأشكال

يسار المتحف كما نراه من جهة الحدائق على يمين المدخل الرئيسي، وقد أخذ شكلاً أكثر تعقيداً تبرز فيه القبّة المركزيّة بقوّة أمام الجزء العلوي الداكن من نافذة الردهة الرئيسيّة.

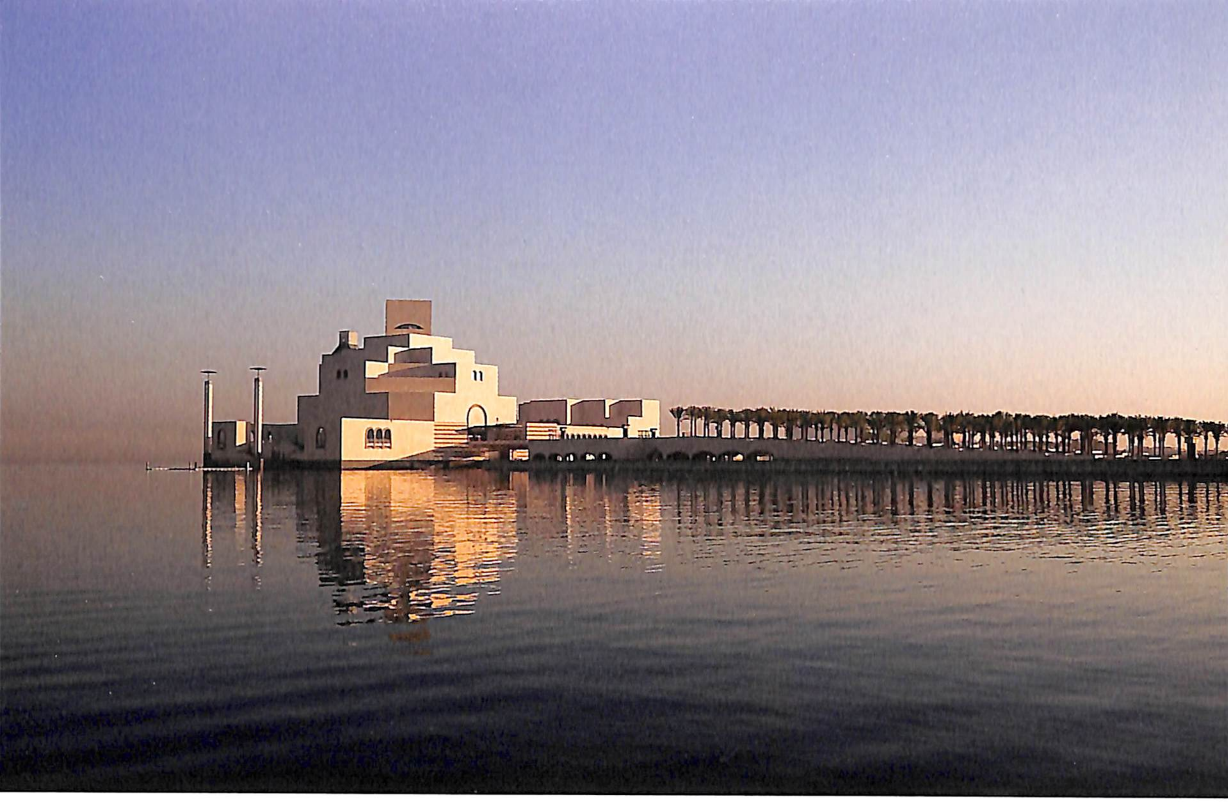


«فيحوّل ضوء الصحراء الساطع الأشكال المعماريّة إلى مناورة بين النور والظلّ.» **آي. إم. باي**

الهندسية والخدع البصرية عند لو نوتر، وعن مناظر الطبيعة الحالمة عند مي فاي. وهدف باي من هذا واضح: تجاوز فن العمارة والبحث عن الإلهام في فنون أخرى مثل تنسيق الحدائق والأدب والرسم. ولكن هذا المسار ليس بالاتجاه التقليدي للهندسة المعمارية المعاصرة. لذلك يحتل باي موقعا فريدا، بفضل أعماله التي تنتشر بطول العالم وعرضه، وخاصة في الفترة المتأخرة من حياته. وكما أكد بيان استحقاقه لجائزة بريتزكر لعام 1983: «قدم «إيوه مينغ باي» لهذا القرن بعضاً من أجمل ما فيه من تصميمات للفراغات الداخلية والأشكال الخارجية. إلا أن أهمية أعماله ترجع إلى ما هو أكثر من ذلك، إذ كان اهتمامه الأول منصبّاً دائماً على البيئة المحيطة التي شيّد فيها مبانيه.»

من الغرب إلى الشرق

كانت جائزة بريتزكر تكريساً وتقديراً مستحقاً لتاريخ آي. إم. باي المهني الطويل في الولايات المتحدة، مع ذلك، حتى وهو يتسلّم هذه الجائزة، كان يستعدّ للمرحلة الثانية من حياته العملية، فيزور باريس لدراسة كيفية نقل قصر بالغ التعقيد مثل قصر اللوفر إلى القرن العشرين وتحويله إلى متحف واضح المعالم مترابط الأجزاء. ويقول باي الآن أن تجربة اللوفر كانت منعطفا قويا في حياته. وعندما كانت أعمال التصميم في باريس تقترب من نهايتها عام 1988، أعلن تقاعده عن العمل في الشركة التي أسسها «باي كوب فريد وشركاؤهم»، وأنشأ شركة صغيرة خاصة به هي «آي. إم. باي للتصميم المعماري»، عاقدا العزم على ألا يقبل سوى المشروعات التي تحوز اهتمامه. ويقول: «لقد نشأت نشأة معمارية خاصة – لم تكن صينية بل كانت أمريكية»، مما جعل التعرف على الثقافات المختلفة أمراً يثير اهتمامي. كنت أختار العمل في الأماكن التي لا أعرف عن ثقافتها شيئاً. وكان كل مشروع أخذته على عاتقي منذ تركت العمل في الولايات المتحدة بمثابة اكتساب خبرة جديدة.»[4] وكان ذلك وراء قبوله تنفيذ ملحق المتحف التاريخي الألماني (برلين، 1998 – 2003)، ثم متحف ميهو (شيغاراكي، شيغا، اليابان، 1998 – 2002)، مودام لوكسنبورج (متحف دوق جان للفن



الحديث، لوكسمبورغ، 1999 – 2006)، ومؤخرا متحف سوزهو (سوزهو، الصين، 2003 – 2006). وكان يستلهم في كل من تلك المشروعات أهم العناصر المميزة للمواقع والثقافات ليبتكر مبان تضع تعريفا جديدا للروابط بين التاريخ والحداثة كما حددها الأساتذة الأوروبيون الذين تولّوا التدريس في الولايات المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

وجاء دور آي. إم. باي في مشروع متحف الدوحة بعد مسابقة في عام 1997 فاز فيها المصمم المعماري اللبناني راسم بدران. ويشرح لنا آي. إم. باي الموقف: «للأسف لم ير مشروع بدران النور، واتصل بي لويس مونريال، وكان آنذاك عضوا في لجنة التحكيم في المسابقة، وهو الآن مدير عام مؤسسة الآغاخان للثقافة. وكان يعلم أنه لم يسبق لي أن شاركت في مسابقات، ولكنه استطاع إقناع أمير دولة قطر أنني ربما أكون اختيارا جيدا لتصميم المتحف الجديد. وعُرضت عليّ عدة مواقع على امتداد الكورنيش، ومنها الموقع الأصلي المخطط مسبقا، ولكنني لم أوافق

أعلى صورة لإحدى زوايا المتحف تظهر بها أسطح واجهة المبنى نابضة بالحياة تحت أشعة شمس الدوحة القويّة في تباين شديد بين الظلّ والنور.



على أي منها. وفي الواقع لم تكن هناك منشآت كثيرة مجاورة للموقع الأصلي، ولكني خشيت أن تُشيَّد مستقبلا بنايات أعلى من المتحف فتحجبه عن الرؤية. وسألت إن كان من الممكن لي أن أنشئ بنفسي موقعا خاصا للمشروع. وبالطبع كان هذا موقفا شديد الأنانية مني. ولكنني كنت أعلم أنه لا توجد صعوبة كبيرة في قطر في الردم داخل الخليج والبناء عليه»[5]. وهكذا استحدث باي موقعا لمتحف الفن الإسلامي على الجانب الجنوبي من الكورنيش فوق جزيرة صناعية لا تبعد عن الشاطئ بأكثر من ستين متر. كما تم ردم شبه جزيرة هلالية الشكل لتحمي الموقع من مياه الخليج شمالا ومن المنشآت الصناعية شرقا. وكما كان الحال مع متحف اللوفر، بل ومع المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية بواشنطن على الأخصّ، استطاع باي بحدسه استغلال تلاق رائع بين ظروف عديدة للبناء في أرقى المواقع التي يمكن تصورها ويرجع له الفضل في الدوحة أكثر من المشاريع السابقة في الحصول على موقع بهذا التميز والتفرد لمشروعه.

ويمكن أن نقول أن باي، فور قبوله لتلك المهمة، انطلق في رحلة عبر الزمان والمكان ليجد مصدرا لإلهامه. ويقول: «كانت تلك من أصعب الأعمال التي اضطلعت بها على الإطلاق. بدا لي أنني لا بدّ أن أصل إلى معرفة كاملة بجوهر وروح فنون العمارة الإسلامية. وكانت الصعوبة تكمن في التنوع الشديد للثقافة الإسلامية، من شبه جزيرة إيبيريا إلى الهند تحت حكم المغول إلى مشارف الصين بل وأبعد من ذلك. كنت على علم بالمسجد الكبير في قرطبة (766 – 784، 961 – 966، 987 – 990)، وكنت أعتقد أنه يمثل ذروة تطور العمارة الإسلامية، ولكني كنت مخطئا. أدركت أن التأثير المشترك للمناخ والثقافة الاسبانية لم يجعلا من قرطبة التعبير الأصيل عن الثقافة الإسلامية الذي كنت أبحث عنه. ويصدق القول نفسه، وإن اختلفت الأسباب، على فتح بور سكري، عاصمة المغول التي شيد بها المسجد الجامع، وهو من أكبر المساجد في الهند. وأعرف أن طريقتي في التفكير قد تكون شديدة الذاتية، ولكن التأثير الهندي يبدو واضحا جليا في عمارة المسجد، وبالتالي لم أجد فيه الإلهام المنشود. وحتى المسجد الأموي العظيم في دمشق (709 – 715) وهو أقدم المساجد الأثرية الباقية، وجدته يحمل عناصر من التاريخ الروماني

والتـاريخ المسيحي المبكر – قبل بنـاء المسجد كـان هنـاك معبدا رومـانيا ثم كنيسة بيزنطية في نفس الموقـع. وكـان التـأثير البيزنطي واضحـا، مرة أخرى أحسست أن مسعـاي لم يحقق غـايتـه. وكـان أن توجهت إلى تونس، ورغم أن هدفي كـان دراسة المساجد، إلا أن نمطا آخر من الفن المعمـاري أثـار اهتمـامي، ذلك هو «الربـاط» أو القلعة في سوسة (1821). هنـالك شعرت أنني اقـترب من جوهـر فن العمـارة الإسلامية، حيث تبعث أشعة الشمس الحياة في كتل المباني الشامخة وتلعب الأشكال الهندسية دورا محوريا.»[6]

جوهر الفن الإسلامي

يعود آي. إم. بـاي للحديث بحمـاس ملحوظ عن بحثه عمـا يعتبره جوهـر فن العمـارة الإسلاميـة: «بدأت أفهم لمـاذا شعرت أن قرطبـة لا تمثل حقيقـة هذا الجوهر الذي كنت أبحث عنه، فهي نـابضـة بـالحياة غنيـة بـالألوان والخضرة. ولكن ألا يكمن القلب النـابض للعمـارة الإسلاميـة في الصحراء، بصرامتها وبعدهـا عن التعقيد، حيث تبعث أشعة الشمس الحيـاة في المعالم والأشكال؟

وأخيرا وجدت نفسي على مقربة من الحقيقة، وأعتقد أنني وجدت ضالّتي داخل جـامع أحمد ابن طولون بـالقـاهرة (876 – 879) وبـالتحديد داخل الصحن حيث القبة أعلى فسقيـة الوضوء المحـاطة بصفي بواكي مقنطرة من ثلاثة جوانب. والقبة، التي أضيفت لاحقـا إلى الجـامع، تكـاد أن تكون تعبيرا تكعيبيا عن الانتقـال الهندسي من المثمن إلى المربع ومن المربع إلى الدائرة. وليس من قبيل المصادفة أن لو كوربوزييه تعلم الكثير من عمـارة البحر المتوسط ومن فن العمـارة الإسلامية حيث تضفي أشعة الشمس ظلالا وتدرجـا في ألوان هذه العمـارة الصـارمـة فتبعث فيهـا الحيـاة. وهكذا أخيرا وجدت في صحن جـامع ابن طولون مـا اعتبرتـه الجوهر الأصيل للعمـارة الإسلاميـة.» والعلاقـة بين الشكل النهـائي لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة وقبـة الوضوء التي شيدت في القرن الثـالث عشر في صحن جـامع ابن طولون علاقـة واضحـة، حتى وإن كـان تصميم بـاي للمتحف على مقيـاس أكبر بكثير. جـامع أحمد ابن طولون بـالقـاهرة هو أقدم مسجد بـاق على حـالـه الأصلي في المدينـة وهو أيضـا الأكبر من حيث المسـاحـة. ورغم الاختـلاف في الرأي بين البـاحثين حول التـأثيرات



الفنية على عمارة جامع ابن طولون، ما لا شك فيه هو أنه نموذج مهم جداً لفن العمارة الإسلامية المبكرة. والقبة في صحن الجامع شبه الخالي والذي تحتضنه الأتربة البنية المتصاعدة من جو القاهرة الحديثة، عمل فني يتميز بأصالة وبساطة يعجز عنهما الوصف والتصنيف. وقد يكون المبنى قديما جدا، إلا أن الشكل الذي يظهر به جاء نتيجة لحسابات هندسية دقيقة، كتلك التي تحتل مكان الصدارة في الهندسة المعمارية الحديثة. في هذا التناسب والاتساق الذي يتجاوز الزمان والمكان وجد آي.إم.باي ضالته المنشودة في رحلته الطويلة بحثا عن «جوهر» الفن الإسلامي.

أعلى صحن جامع أحمد ابن طولون بالقاهرة (876 - 879). قبّة الوضوء الظاهرة جهة اليمين بهذه الصورة قام السلطان المملوكي لاجين ببنائها بالصحن في نهاية القرن الثالث عشر.





أعلى البواكي المقنطرة بالساحة الّتي تفصل بين الجناح التعليمي والمتحف تستدعي إلى الذهن بواكي جامع إبن طولون المصوّرة في الصفحتين السابقتين. يظهر خطّ أفق مدينة الدوحة في الخلفيّة.

«تضفي أشعّة الشمس ظلالاً
وتدرّجاً في ألوان هذه العمارة الصارمة
فتبعث فيها الحياة. وهكذا أخيراً
وجدت في صحن جامع ابن طولون
ما اعتبرته الجوهر الأصيل للعمارة
الإسلاميّة.» **آي. إم. باي**

التصميم الذي وضعه باي للمتحف وثيق الصلة بالعمارة الإسلامية، ولكنه، وربما على نحو أكثر جوهرية، يأخذ كذلك في الاعتبار الطريقة التي تسقط بها أشعة الشمس في موقعٍ تتلاقى فيه الصحراء مع البحر. يقول باي: «لتفهم العمارة الإسلامية، عليك بزيارة تونس مثلا. هناك في منستير، مسقط رأس الحبيب بورقيبه أول رئيس وزراء لتونس، يوجد رباط هرثمة الذي شيده هرثمة بن أعين عام 796. وهو بناء ضخم له حوائط مسننة ويبدو رائعا تحت أشعة الشمس. في داخل الحصن ساحات وجناح للحريم به غرف صغيرة وعلى الجانب الآخر توجد ثكنات الجند كما تتوسط الساحة شجرة ضخمة. وأعتقد أنك لن ترغب في دخول هذا المكان دون صحبة أشعة الشمس، فهي التي تبعث الحياة في كل شيء بالداخل. لقد خلّف ذلك أثرا قويا في نفسي.» وبالفعل اهتم آي. إم. باي دوما في مشاريعه السابقة بإدخال تأثير الشمس في المباني من خلال الساحات المسقوفة بالزجاج والحوائط المصقولة إلا أن موقع المتحف الجديد على الطرف الشرقي لشبه الجزيرة العربية لا يسمح بمثل هذه الأسطح الزجاجية الشاسعة.

من الخارج إلى الداخل

عندما تلقي نظرة على مبنى متحف الفن الإسلامي في الدوحة من الخارج، سيلفت نظرك ما يتسم به المبنى من صرامة وبعد عن الزخارف – صرامة تتناقض مع الأشكال الزخرفية التي استخدمها باي داخل المبنى. فيما عدا ظلة المدخل المعدنية كثيفة الزخارف، يتكون المبنى أساسا من مسطحات مستقيمة. يمكن أن نطلق نفس الوصف بطبيعة الحال على المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن، وإن كنا نرى فيه مسطحات زجاجية أكبر. وفي متحف واشنطن – وهو بالطبع لا علاقة له بالفن الإسلامي – استغل باي التنوع الرائع للأشكال والأضواء الناتج عن تجميع الأشكال المثلثة بطرق مختلفة. بدأ بشكل هندسي بسيط وأبدع تكوينا

فراغيا معقدا ظهر جليا في الجسور والأنفاق والردهة المركزية، فأتى بتصميم تجاوز في حداثته مدرسة الحداثة في العمارة. يقول باي: «بقيت مخلصا للبساطة والصرامة التي استلهمتها من جامع ابن طولون، كان هذا جوهر ما سعيت إلى أن استحدثه تحت شمس الدوحة. فيحول ضوء الصحراء الساطع الأشكال المعمارية إلى مناورة بين النور والظل. التصميم الذي وضعته يشمل نافذة واحدة رئيسية ترتفع خمسة وأربعين مترا في مواجهة مياه الخليج العربي. لا بد أن أعترف أنني أعطيت لنفسي الحق في أن أتخذ قرارا شخصيا آخر، يعتمد على إحساسي بأن فن العمارة الإسلامية كثيرا ما تدب فيه الحياة في تفجر للعناصر الزخرفية، كتلك التي نراها في ساحة المسجد الأموي في دمشق أو داخل قبة الصخرة في القدس (687 – 691). وأنا كذلك معجب على وجه الخصوص بالأشغال المعدنية المفرغة في مصر. الفراغ الأوسط بالمتحف يصل إلى أوجه في فتحة دائرية لقبة معدنية مزخرفة تأسر أشكالا من الضوء في مضلعاتها المتعددة – مصفوفة هندسية تحول مسقط الضوء من شكل دائري إلى شكل ثماني الأضلاع، إلى مربع، وفي النهاية إلى أربع قلبات مثلثة تتراجع بزاوية على ارتفاعات مختلفة لتصبح الدعائم العمودية للردهة الوسطى.» وبمجرد أن يخطو الزائر داخل المتحف سيجد نفسه في مواجهة سلم فخم مزدوج وكأنه قطعة من النحت، صمم خصيصا ليسمح بمشاهدة النافذة الضخمة التي يتحدث عنها باي. وتقع الدرجة الثالثة عند صعود هذا السلم بالضبط تحت مركز القبة، بينما تزدان الأرض تحتها بتكوين من زخارف متشابكة مستلهمة من التداخلات الهندسية في التراث الإسلامي، إلا أنها تتخذ شكلا حديثا. الضوء ينفذ عبر أضلاع القبة التي تسمح لأشعة الشمس أن تتحرك عبر سطحها لتجعل المكان الممتد تحتها ينبض بالحياة والحركة.

ويضم المستوى الرئيسي قاعة العروض المؤقتة ومصلى للرجال وآخر للنساء ومحلا للمبيعات، بالإضافة إلى قاعة محاضرات فسيحة بها مائتي مقعد، ومقهى حول الفسقية. الردهة الرئيسية من تصميم باي، بينما صمم جان ميشيل ويلموت محل الهدايا وصالات العرض، وجاء تصميمه في إطار الأشكال المعمارية التي أبدعها باي. النافذة تطل على خط أفق الدوحة المشكل من أبراج قطر الجديدة الآخذة في التكاثر. لحماية المتحف من أشعة الشمس ومن الضجيج الخارجي، زُوّدت النافذة بحجاب من قضبان الألمنيوم العازلة للصوت. وكل طابق من طوابق المتحف به جسر زجاجي يعبر أعلى مقهى الفسقية، مستكملا مسار الحركة بالشرفات شبه الدائرية المعلقة أعلى الردهة المركزية. ويمكن لنا بكل تأكيد أن نصف الشفافية والارتفاع الشاهق للجسور الممتدة عبر الردهة الرئيسية بأنها تسبب الدوار. وبينما

يتسلل ضوء النهار من الفتحة الدائرية في أعلى القبة ومن النافذة الضخمة، تعطي المعابر العلوية للردهة الرئيسية جوا إلى حد ما مستوحى من لوحات بيرانيزي، وهو تكوين تبرزه الأشكال الزخرفية والسلم المزدوج الشاسع.

أقيم مرسى للقوارب في اتجاه متعامد على المدخل الرئيسي، يزدان بمصابيح معدنية مخرمة. وهو مخصص لاستخدام أمير دولة قطر، واختير مكانه بعناية ليكون في مواجهة الديوان الأميري، المقر الحكومي لأمير قطر. القبة المركزية للمتحف قد توحي بالعديد من المساجد، ولكن باي لم يحاذ المبنى أو نافذته الضخمة في اتجاه مكة المكرمة. وبالرغم من أن المحاريب بالمساجد لا تأخذ شكل النافذة بل شكل حنية بالحائط، إلا أن النافذة الرئيسية بشكلها الطويل وموقعها المحوري تبعث في الذهن هذا العنصر من العمارة الإسلامية. والأماكن المخصصة لإداء الصلاة في المتحف تتخذ بالطبع الوجهة الصحيحة، وبالتالي توجيهها مختلف عن بقية المتحف.

لم يأت تصميم المتحف، والذي تبلغ مساحته 35500 مترا مربعا، ليجعل منه مجرد صالة لعرض مجموعة جديدة من مقتنيات الفن الإسلامي. ولكنه عبر بصدق عن الرؤية التي راودت الذين فكروا في إنشائه، وأرادوا منه أن يكون مركزا ثقافيا وتعليميا لدولة قطر، إذ يضم المتحف مركزا ثقافيا وتعليميا ضخما، نشق طريقنا إليه عبر ممشى مسقوف يفضي إلى حديقة بها بواكي مقنطرة وفسقية، يتوسطها كشك مظلل. وهذه الحديقة، وربما كانت أنسب ما تكون لشهور الشتاء (إذ قد تصل الحرارة في شهور الصيف إلى أكثر من 50 درجة مئوية)، تتمتع بمشهد

يسار تتشكّل واجهة المبنى من مستطيلات ومثلّثات يعلوها قوس في تكوين به بساطة خدّاعة لكنّة دائم التحوّل مع حركة الشمس في السماء.



رائع عبر مياه الخليج، إذ تطل على غابة من الأبراج تشكل قلب الدوحة الجديد. ولا شك أن الكشك المظلل الذي يتوسط الحديقة أشبه بمقصورتي تناول الشاي في إنجلترا (مقصورة قصر أور في مدينة ويلتشر البريطانية 1999 – 2003)، ومدينة سوزهو في الصين، وكلاهما من تصميم باي. ويمكن للزائرين الوصول إلى المركز التعليمي مباشرة عبر جسر بديع دون الحاجة إلى المرور عبر الردهة الرئيسية للمتحف.

أخذ متحف الفن الإسلامي في الدوحة على عاتقه مهمة طموحة هي تغيير رؤى الفن الإسلامي. الهدف من هذا المتحف أن يرتاد مجالا ظل أمدا طويلا حكرا على الأخصائيين وأمناء المتاحف في العالم الغربي، أن يعرض الفن الإسلامي على الأرض التي خرج فيها إلى النور، بالمعنى المجازي إن لم يكن بالمعنى الحرفي. ولربما جاء التصميم المعماري الذي التزم به باي أكثر صرامة وبساطة من العديد من المباني الأخرى التي تولّى تصميمها. والمقصود به، مثله في ذلك مثل القبة أعلى فسقية الوضوء في صحن جامع ابن طولون – أن يعيش في وهج الصحراء، في نور ساطع لا يهاود يؤدي بألوان المتحف وأشكاله أن تتغير طوال ساعات النهار، إلى أن تتوهج ببريق برتقالي تحت أشعة شمس الغروب. بينما داخل المتحف تبزغ المعروضات من وسط الظلمة، تحت إضاءة تبرز سمة جمالية أو تحكي واقعة هامة، وكأنها تنطق بلسان فصيح كاشفة عن جمال أخّاذ.

ويختتم آي.إم.باي وصفه لمشروع متحف الدوحة بالثناء على المصمم الفرنسي جان ميشيل ويلموت، والذي سبق أن عمل معه في متحف اللوفر وعاد ليعمل معه في متحف الدوحة، بالدرجة الأولى في تصميم مناطق العرض والمكتبة والمكاتب. يقول باي: «التصميم الداخلي سيكون أفضل تصميم على الإطلاق. لقد رشحت ويلموت ليتولى هذا العمل، وشاهد القيّمون على المتحف أعماله على الطبيعة في متحف اللوفر الفرنسي ورأوا فيها ما يثلج الصدر. والآن يمكنكم أن تروا في الدوحة شيئا لم تعهدوا له مثيلا. توجد أبواب زجاجية ضخمة على صناديق العرض تتحرك بمجرد لمس زر صغير، وتعمل دون أدنى صعوبة. إنني شديد الرضا والإعجاب، بل أومن أن ما أُنجِز شيء لا يصدق.» وقد رتب باي صالات العرض بشكل هندسي وكأنها مجرد «صناديق سوداء» تحت إمرة براعة المصمم

«لابدّ أن أعترف أنّني أعطيت لنفسي الحقّ في أن اتّخذ قراراً شخصّياً آخر، يعتمد على إحساسي بأنّ فنّ العمارة الإسلاميّة كثيراً ما تدبّ فيه الحياة في تفجّر للعناصر الزخرفيّة.»

آي. إم. باي

ليبدع فيبرز الجمال الساحر في مجموعات الفنون الزخرفية الإسلامية. واستخدم ويلموت مجموعة جذابة من مواد عالية الجودة داكنة اللون، لتشكل الخلفية وتعطي الفرصة للمعروضات المضاءة بشكل مسرحي أن تأخذ مكان الصدارة. وتعمد ويلموت أن يستخدم صناديق عرض أكبر من المعتاد كي تبدو المعروضات وكأنها تسبح في الفضاء، تؤكد كيانها في هذا المتحف الشاسع. لم يعط ويلموت مكان الصدارة لتصميماته، بل تعمد أن يترك صناديق العرض والصالات تتراجع أمام المقتنيات الفنية التي تحتويها. إن كان هذا الأسلوب يبدو منطقيا إلا أنه أبعد ما يكون عما يفعله المصممون في الوقت الحاضر في سعيهم إلى الشهرة. ولكن ويلموت بتاريخه في العمل في متاحف لها مكانتها مثل اللوفر في باريس ومتحف الفن والتاريخ في أمستردام (رايكسموزيوم)، لم يعد بحاجة إلى أن يبرهن قدراته، بل في حقيقة الأمر تستند شهرته منذ البداية على قدرته الفطرية المتأصلة على أن يبعث الحياة في المعروضات والأشكال المعمارية، بطريقة ذكية هادئة.

لا شك أن جان ميشيل ويلموت قد استوعب روح وأفكار الهندسة المعمارية لدى باي، وجاء التلاقي بينهما في مشروع متحف الدوحة سلسا دون أدنى عقبة. وكما يقول باي فإنه انطلق في رحلة شخصية بحثا عن جوهر الإسلام. ولا شك أن ما وصل إليه في رحلته تلك يعبر عن تفسير «شخصي»، ولكن النجاح الذي أحرزه في هذا التفسير «الشخصي» أبرز ما يمكن وصفه بالعالمية، أو الصفات الإنسانية الأساسية المحفورة في تاريخ الإسلام وفنونه. القيم التي تسعى مجموعة المقتنيات إلى أن تكشف عنها في الفن الإسلامي توجد أيضا في المسطحات والمنحنيات الخالية من الزخارف في قبة الوضوء بصحن جامع ابن طولون. ما يميز فن العمارة عند باي هو قدرته على إبراز الطريقة التي تتعانق بها أشعة الشمس مع الأشكال، وعلى أن يستخلص من هذا تجسيدا لعمارة هذه المنطقة من العالم في أنقى صورها. داخل هذه الصورة، تستولي الأشكال الزخرفية الإسلامية على قلب وعقل باي لأنه قبل كل شيء فنان حداثة يستخدم الأشكال الهندسية في البنايات بطريقة تجعل الحياة تدب فيها. الأشكال المثلثة التي تطغى على تصميم المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن، على سبيل المثال، تعكس شكل موقع المبنى بناشونال





مول، ولكن النتيجة في واشنطن والدوحة واحدة، وهي أنّ تَعانُق الأشكال الهندسية مع الضوء يبعث الحياة بالمبنى. المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن ليس على علاقة بالعمارة الإسلامية، لكن ثمة رابط عميق يجمع بينه وبين هذا النمط المعماري، أن كلاهما تشكيل من الهندسة والضوء. وفي نهاية المطاف يصبح «العالمي» «إنسانيا».

ويظل باي على عهدنا به شديد التواضع عندما يتحدث عن إنجازاته في الدوحة، ومن الصحيح أن الآراء تتضارب حول الحكمة في محاولة استخلاص «الجوهر» الحديث للفن المعماري في مجال شديد السعة مثل العمارة الإسلامية. نرى هنا رموزا لها دلالاتها، مثل الثريا المستديرة الضخمة المعلقة أسفل القبة، تذكرنا دون شك بالثريات الدائرية في المساجد العثمانية كالتي نراها في قبة مسجد السليمانية في اسطنبول مثلا (1550 – 1557)، وهي إشارة واضحة لا تخطئها العين إلى الفن الإسلامي كمصدر للإلهام. ويبقى باي على تحفظه حول فكرة وجود علاقة بين تصميماته الداخلية لمتحف الفن الإسلامي بالدوحة والمساجد أيا كان موقعها. يتحدث بالأحرى عن مصادر غير دينية. يقول: «الفنون الزخرفية الإسلامية تثير دهشتي بما لها من جمال، جامع ابن طولون أقرب إلى الصرامة لذلك توجهت وجهة أخرى في التصميم الداخلي باحثا عن الإلهام. عندما يكون لديك الشمس لا يحتاج الفن المعماري إلى أكثر من ذلك، كل ما تحتاجه هو المسطحات المرتبة على زوايا مختلفة، عندئذ تجد بين يديك كل ما ترجوه من ثراء. ولكن لا أحد يبقى خارج المبنى ينظر إليه في القيظ، لذلك عندما تدخل المبنى ستجد وفرة غزيرة من الأشكال. البيوت المصرية أو المغربية على سبيل المثال تخلو من الزخارف في الخارج، ولكنها جميلة في الداخل. عناصر الإضاءة المعدنية ذات الثقوب الزخرفية تخلق مجموعة رائعة متنوعة من الأشكال والأنوار. كان هذا مصدرالإلهام للثريا الضخمة في الدوحة.»

الصفحات السابقة لقطة لأسفل تجاه الردهة من أحد الفراغات بجوار قاعات العرض. التصميم البسيط للدرابزين الفولاذي والحاجز الزجاجي يسمح بالرؤية خلاله إلى أسفل.

يسار صورة من أعلى لدرج الردهة المزدوج ولزخارف الأرضيّة المستوحاة من التصميمات الإسلاميّة الهندسيّة

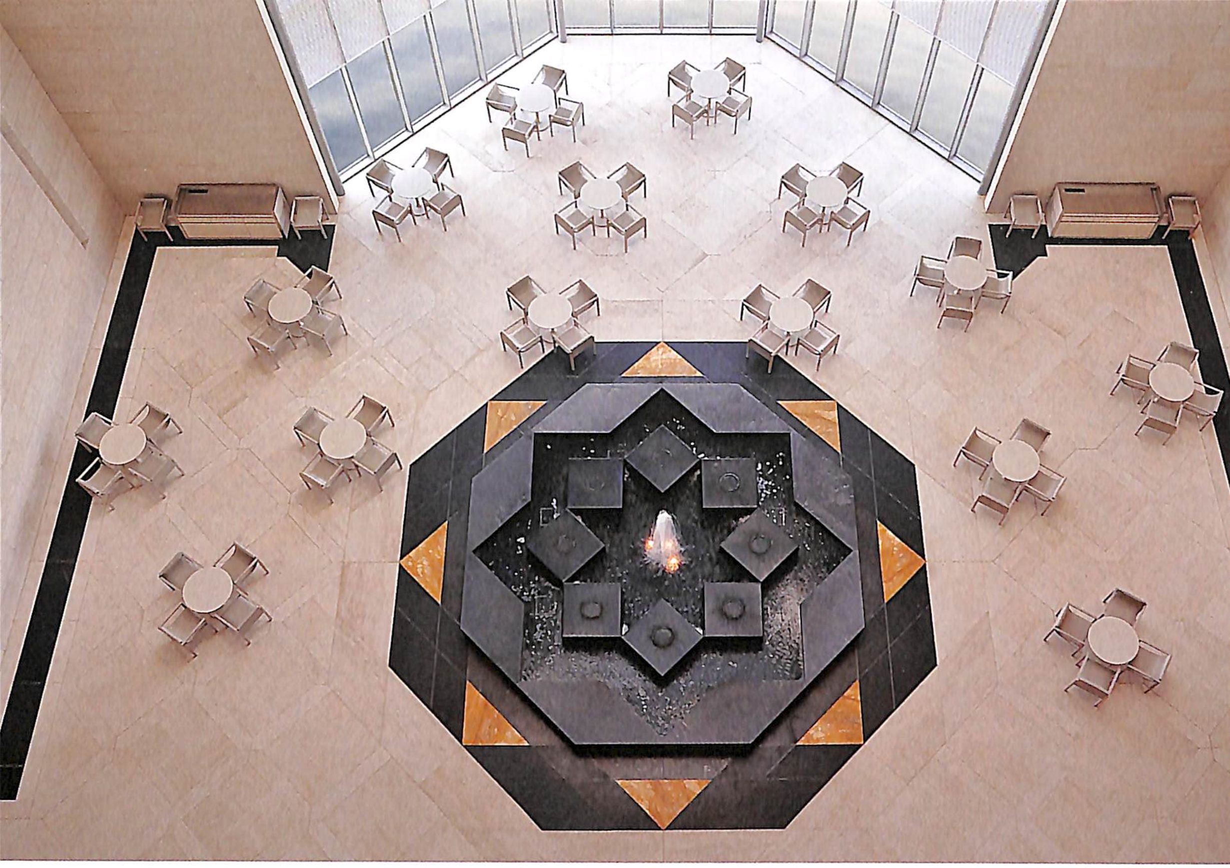


«الفنّ الزخرفي الإسلامي، وما به
من تداخل معقّد بين أشكال هندسيّة،
فنّ شديد الروعة، وهذا شيء لم يكن
لي به علم. كنت أستطيع أن ابتكر
المزيد من الأشكال الزخرفيّة لو
واتتني الشجاعة.» **آي. إم. باي**

ويسلم باي بأن ميله للأشكال الزخرفية قد سار به في تصميم متحف الدوحة أكثر مما فعل في أي من أعماله السابقة، ولكنه يضيف: «التصميم الخارجي لمتحف الدوحة كذلك شديد التعقيد.» ومن بين اللمسات الأخيرة التي أدخلها باي على التصميم الداخلي قاعة الطعام في الطابق العلوي، والتي تركت في الأساس دون زخرفة إلى أن يتم اختيار الشركة التي ستديرها. صمم سلسلة من ستة عشر تجهيزا حلقيا يتدلى من السقف ويتكون من حلقات متعددة الأضلاع من فولاذ غير قابل للصدأ. رغم أن هذه تبدو وكأنها قطع معلقة من فن النحت أكثر من كونها مصابيح، يشرح لنا باي أنه استلهم في هذا: «الفن البيزنطي، حيث المصابيح منخفضة جدا ليتمكن القساوسة من إشعالها. المكان شاسع ولكن الإضاءة تجعله يبدو حميما.» وأخيرا ملاحظته الختامية عن متحف يهدف إلى عرض الفن الإسلامي لها أهمية خاصة: «الفن الزخرفي الإسلامي، وما به من تداخل معقد بين أشكال هندسية، فن شديد الروعة، وهذا شيء لم يكن لي به علم. كنت أستطيع أن ابتكر المزيد من الأشكال الزخرفية لو واتتني الشجاعة.»

ما هو أفضل ما تستطيع أن تعثر عليه؟

استشهاد باي بالفن المعماري الإسلامي سيجد دون شك صدى وتجاوبا لدى زائري المتحف من العرب، ولكن مثلما كان الحال في أعماله السابقة، حرص باي على أن يجعل تصميماته يسيرة الفهم، بكل ما في الكلمة من معنى، لأولئك الذين يعرفون التاريخ وأولئك الذين لا يعرفونه. وقد حرص مؤسسو المتحف على أن يشمل مركزا تعليميا ضخما، عنوانا لرغبتهم في أن يجتذبوا الزائرين من جميع الأعمار، بما في ذلك الأطفال. سيجد زائرو المعرض، قطريين كانوا أم أجانب، مساحات وكتل معمارية غنية وإحساسا مبهرا بالمكان والمواد على نحو لم يكن باستطاعة الكثير من المعماريين أن يأتوا به. والنقطة التي تستدعي النظر هنا هي أن براعة باي المعمارية ستجذب بسهولة وييسر انتباه عامة الجمهور وفي الوقت نفسه ستثير اهتمام مجموعات على مستوى ثقافي رفيع. الصفات العالمية، أو بالأحرى



«الإنسانية» للمعروضات الفنية – وهي في أحوال كثيرة كانت بغرض الاستخدام في شئون الحياة اليومية، تجد مقابلها المنطقي في عمارة المتحف، وهذا ما يجب الإشارة إليه لأننا نادرا ما نجده في العمارة المعاصرة.

و «باي» بالطبع مخلص لأحساسه بالهندسة ولثراء الإمكانيات التي تتيحها، وخاصة في أشكال مثل الدوائر، المربعات والمثمنات عندما تدور حول محور لتأتي بمنظورات وتكوينات غير متوقعة. يقول ويكرر في وصف القبة في صحن جامع ابن طولون، وكذلك في تصميماته المعمارية في الدوحة «من الدائرة إلى المربع ومن المربع إلى المثمن». وفي بحثه عن جوهر العمارة الإسلامية ليجدها حقاً في مسجد من القرن التاسع في القاهرة أو فسقيته المشيّدة في القرن الثالث عشر، يكشف

أعلى المنظر من الطابق العلوي لأسفل. نرى المقهى بالطابق الأرضي بجوار النافذة الّتي صمّمها باى بارتفاع خمسة وأربعين متراً. الأثاث الظاهر هنا قام جان ميشيل ويلموت بتصميمه خصّيصاً للمتحف.

«بـاي»، كمـا فعل في العديد من الحـالات الأخرى، وخصوصـاً ابتداء من اللوفر، عن ارتبـاط وثيق وعميق بـالمـاضي. والأهم من هذا، فقد حـاول إعادة نسج الروابط بين المـاضي والحـاضر التي أغنت هندسة العمـارة عبر التـاريخ. فـالهندسة الحديثة بنزعتهـا التبسيطية كـانت تُعتبر منذ الداية قطيعة واضحة مع المـاضي المبهرج. ويغوص «بـاي» في الزخرفة في الدوحة أكثر ممـا فعل في أعمـاله السـابقة، ولكن من الواضح أنه لم يتخلَّ عن شغفه بـالهندسة. ففي الدوحة، لم يكن مبتغـاه إشادة نسخة مطابقة وموسعة عن فسقية جامع ابن طولون. فبرؤيته للضوء وهو يهبط على الهلال العظيم من المغرب إلى الخليج العربي، وبفهمه للأشكال الهندسية كمفتـاح للشكل والتنوع والتعبير في الهندسة المعمـارية، استطا ع أن يعبر الهوة التي أحدثهـا دعـاة الحداثة الذين سعوا لأن ينـأوا بـأنفسهم بعيدا عن التراث. وحينمـا سُئل بـاي فيمـا لو كـان يسعى لتقليد التراث، قـال بحزم: «لا بد أن تكون حديثـا أيضـاً، لا يمكنك ببساطة العودة في التـاريخ. فـالمـاضي له وجود، ولكن يوجد كذلك كل مـا حصل منذ المـاضي. مـا هو أفضل مـا تستطيع أن تعثر عليه؟»

1 استمر حكم أسرة يوان من 1271 إلى 1368. جاءت عقب أسرة سونغ وقبل أسرة منغ

2 مي فو أو مي في (1051 – 1107)، أديب وشاعر ورسام وخطاط وهو شخصية بارزة في الفن الصيني.

3 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.

4 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 27 آذار (مارس) 2006 في باريس

5 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.

6 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.

7 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 27 من آذار (مارس) 2007 في باريس.

8 حديث أجراه المؤلف مع آي. إم. باي في 4 تشرين الثاني (نوفمبر) في نيويورك.

«التصميمات الداخليّة تنطلق من سياق التصميم المعماري للمتحف، ولكن من الواضح أيضاً أنّها وُضعت بحيث تتلاءم مع معروضات الفنّ الإسلامي المتنوّعة الّتي تتدرّج في الحجم بين الحليّ الصغيرة وقطع السجّاد الكبيرة.

عمل فني يكتمل

كُلِّف المعماري والمصمم الداخلي الفرنسي ذائع الصيت جان ميشيل ويلموت تصميم قاعات العرض، إلا أنه لم يتوقف عند ذلك بل صمم الأثاث والعلامات الإرشادية، بالإضافة إلى بعض المساحات الأخرى مثل محل بيع الهدايا في الدور الأرضي. وقد مكنه التعامل عن قرب مع المعماري «آي. إم. باي» ومع إدارة المتحف من أن يبدع قاعات تجمع بين الذوق الرفيع والتصميم البسيط المينيمالي الذي يختصر الكثير في القليل ليفسح المجال للمعروضات كي تتألق فيما يصفه بأسلوب «مسرحي».

ولد عام 1948، وتخرج من معهد «كاموندو» في باريس عام 1973؛ أنشأ جان ميشيل ويلموت شركته الخاصة، كوفرنر، عام 1975. وذاع صيته عندما فاز بمسابقة نظمتها عام 1987 الجهة الحكومية المسؤولة عن تجديد متحف اللوفر (المؤسسة العامة لمتحف اللوفر) وكانت المسابقة حول تصميم قاعات للمعارض المؤقتة، ومحل لبيع الكتب ومطاعم في المنطقة التي تقع أسفل الهرم الذي صممه «آي. إم. باي» في ساحة نابليون في اللوفر. وقد وصف جان ميشيل ويلموت هذه الأماكن وعلاقة العمل الوثيقة مع «آي. إم. باي» ومع المهندس الفرنسي المشارك ميشيل ماكاري قائلا: «نُفِّذَت المرحلة الأولى من مشروع اللوفر وفق برنامج غاية في الدقة والتفاصيل. وكانت هذه فرصة لي كي أدخل في حوار شيق مع باي وماكاري. وأردت أن أسير على نفس النهج مثلهما وأن أبقي على روح اللوفر. وأظن بأنه من الملائم في هذا المقام وبعد أن استوعبت تماما الفن المعماري الموجود أن أنتهج موقفا متحفظا. وهذا لا يعني أنني حاولت بأي حال أن أذيب طابعي الشخصي في عملي معهما.» وكما أظهرت المساحات المكتملة في اللوفر، نجح ويلموت في إبداع تصميم داخلي منسجم مع التصميم المعماري للمتحف وفي الوقت نفسه على درجة من القوة والدقة تعطيه شخصية متميزة.

بعد اشتراك جان ميشال ويلموت مع آي إم باي في تنفيذ مشروعات متحف اللوفر في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، أصبح واحداً من أنشط وأشهر من يعملون في التصميم الداخلي للمتاحف على مستوى أوروبا ومن أكثرهم تأثيراً.



ليس هذا فقط بل بدأ ويلموت أيضا منذ عام 1993 العمل كمصمم معماري، وذلك عندما تولى عدة مشروعات لتصميم المباني، من بينها تجديد قصر الأليزيه في باريس عام 1994. وهو يعمل حالياً على تصميم متاحف في كوريا، الصين، لبنان، لوكسمبورغ والبحرين، هذا إلى جانب مسؤوليته عن تجديد مساحات للعرض تبلغ 12000 متراً مربعاً في متحف رايكسموزيوم الشهير في أمستردام.

نزولاً عند طلب «آي. إم. باي»

وعندما سُئل جان ميشال ويلموت عن علاقته بآي إم باي وكيف شارك في مشروع الدوحة أجاب قائلاً: «شاركت في المشروع تلبيةً لطلب آي. إم. باي وبتشجيع من لويس مونريال. فأنا أعرف باي منذ فترة طويلة، وأعتقد بأنه لم يكن يرغب في الاستعانة في مشروع صعب ومتعدد الجوانب مثل مشروع الدوحة بمعماريين لم يسبق له التعامل معهم. ويجمع بيننا من الإلفة والاتفاق ما جعل سير العمل سلساً إلى حد بعيد.» و آي. إم. باي هو الذي خطط الشكل الأساسي للمبنى وفراغاته الداخلية. وكانت مهمة ويلموت والفريق الذي يعمل معه برئاسة ايمانويل بريلو، هي خلق وحدة أساسية بين المبنى كما يبدو من الخارج والمساحات العامة الرئيسية مثل بهو المدخل الذي صممه باي وقاعات العرض والمساحات الأخرى التي كانت في حقيقة الأمر مجرد قشور خالية قبل مشاركة ويلموت. ويقول: «ظل التصميم المعماري وبرنامج العمل دون تغيير منذ تصور آي. إم. باي المبدئي لتخطيط المتحف، وكان محور عملنا ثماني عشرة غرفة موزعة على مستوى طابقين ونصف طابق تم تخطيطها في شكل هندسي حول فناء داخلي. وتبلغ مساحة قاعات

يمين ترتفع خزانة عرض في وسط إحدى القاعات إلى السقف رغم أنّ المعروضات بداخلها ليست ذات حجم كبير. زجاج الخزانة غير العاكس يكاد يكون غير مرئي من بعض الزوايا.

«الفراغ الأوسط بالمتحف يصل إلى أوجه في فتحة دائريّة لقبّة معدنيّة مزخرفة تأسر أشكالاً من الضوء في مضلّعاتها المتعدّدة.» **آي. إم. باي**

العرض 5000 متر مربع إضافة إلى 700 متر مربع أخرى مخصصة للمعارض المؤقتة. كذلك قمنا بتصميم محل بيع الكتب والمكاتب الإدارية للمتحف وابتكرت خطاً كاملاً من تصميمات الأثاث ووحدات الإضاءة ذات الطابع المينيمالي للمتحف ككل. كما قمنا أيضا بتصميم اللوحات والعلامات الإرشادية والهوية البصرية للمنشأة.»

ومن الواضح أن التصميمات الداخلية تنطلق من سياق التصميم المعماري للمتحف، ولكن من الواضح أيضا أنها وُضعت بحيث تتلاءم مع معروضات الفن الإسلامي المتنوعة التي تتدرج في الحجم بين الحليّ الصغير وقطع السجاد الكبيرة. والمعروضات القديمة تحتاج في بعض الأحيان إلى إضاءة خافتة لتظهر قوة ألوانها وزخارفها الأصلية، وبهذا تقف على طرفي نقيض من حداثة المبنى وتركيبات العرض. وقد تجاوب تصميم قاعات العرض مع التحدي الناتج عن هذا التناقض بين القديم والجديد، بالجمع بين التصميم المينيمالي والاستعانة بمواد إنهاء متفردة ونادرة. والهدف من استخدام الألوان الداكنة في مواد الإنهاء المعمارية هو ألاّ تطغى على الزخارف الدقيقة للمعروضات. وتم تزويد قاعات العرض بخزانات ضخمة مثبتة في تجاويف الجدران، مع الحرص على أن يكون لكلٍّ من هذه الخزانات طابعه الفريد المتميز، وذلك بإدخال تنويعات في تصميم الخزانات واستخدام مواد التكسية المختلفة. وقد خُصِّصت المساحات الداخلية في وسط كل من قاعات العرض لوضع خزانات عرض زجاجية أو معروضات مكشوفة. واستخدم المصمم ألواحا كبيرة من الزجاج غير العاكس، والفكرة الرئيسية في تصميم القاعة هي أن تكون خزانات العرض شديدة الضخامة بحيث تكاد أن تختفي وتصبح «شكلاً معماريا قائما بذاته» على حد تعبير ويلموت، ويضيف: «إننا نستخدم ألواحا من الزجاج غير العاكس يصل ارتفاعها إلى أربعة أمتار ونصف وعرضها ثلاثة أمتار للمرة الأولى في أي متحف.» وكما يشرح ويلموت وهو لا يخفي فخره واعتزازه بعمله، إن الألواح الزجاجية تصبح أحيانا غير مرئية وهي ترتفع من الأرض إلى السقف، مما يتيح لنا مشاهدة المعروضات دون عائق، والتي تكاد تبدو وكأنها تسبح في الفضاء.



جوّ مسرحي

وطبقا لتصميم آي. إم. باي فإن بهو المدخل المهيب هو الفراغ الوحيد المضاء بإضاءة طبيعية، ويوضح ويلموت ذلك قائلا: «في قاعات العرض لا يوجد مصدر للضوء الطبيعي، وقد قررت خلق ما أسمّيه جوا مسرحياً بكل ما للكلمة من معنى – أي جوا يسمح بمشاهدة المعروضات وتقدير جمالها. وقد استخدم آي. إم. باي حجرا جيريا فاتح اللون في الأرضيات التي صممها، فعل هذا في متحف اللوفر وفي متحف ميهو في اليابان أيضا. أما أنا فقد استخدمت حجر الرخام السماقي الرمادي الداكن في كل قاعات العرض. وفي الجدران استخدمنا نوعا خاصا من الخشب الاستوائي يطلق عليه اسم «لورو فايا» له عرق طبيعي واضح أو مرقّط بشكل ظاهر. وقد تم طلاء الخشب ومعالجته بمسحوق البرونز المذهّب ليضفي عليه مظهراً معدنياً ويجعله أكثر دكانة عن لونه الطبيعي.» ورغم خبرة ويلموت الطويلة في مجال تصميم المتاحف،

أعلى تُوفّر تقنية الألياف الضوئيّة المتطوّرة إضاءة كاملة لكلّ قطعة معروضة، متفادية بذلك جميع المشكلات المعتادة لأنظمة الإضاءة المتوهّجة التقليديّة.

وتعاونه مع آي. إم. باي طوال ما يقارب العشرين عام، إلا أنه يوضح أنه لا يزال يطوِّر من طريقة تفكيره قائلا: «كان تصميم معرض الفن البدائي في متحف اللوفر هو نقطة البداية لطريقة العرض في متحف الدوحة، ولكن أعتقد أننا أدخلنا عددا من التحسينات التقنية والجمالية في التصميم الجديد وهو أمر أشعر بفخر خاص به. فنحن نستخدم نظاما إليكترونيا متقدما يتيح لأمناء المتحف فتح خزانات العرض دون الاضطرار إلى لمس الأبواب الزجاجية الضخمة. واستطعنا كذلك إبعاد مصادر الكهرباء عن أنظمة الألياف البصرية في الإضاءة، مما قلل كثيرا من الحرارة المنبعثة قرب المعروضات.» وقد جاء التصميم الداخلي على درجة عالية من الرقي تتناغم فيه الأحجار والمعادن مع الأخشاب بالإضافة إلى تنوع تأثير السطح، مما جعل التصميم نموذجا فريدا في ذاته بين أشهر متاحف العالم؛ ومع ذلك كانت الفكرة الرئيسية في تصميم قاعات العرض هي أن تختفي مواد التكسية الثمينة وتختفي خزائن العرض تماما لتفسح الطريق أمام تألّق المعروضات. فهدف التصميم الداخلي قبل اي شيء هو خدمة المعروضات.

يسار أغلب خزانات العرض مرتدّة داخل تجاويف بالحوائط بحيث تكاد تكون إطاراً غير مرئي حول المعروضات الّتي تحتويها الخزانات وتبرزها.



مرونة للمستقبل

وقد كانت عملية اختيار مقتنيات المتحف، وهي الأساس الذي يقوم عليه تصميم قاعات العرض، تجري على قدم وساق أثناء اعمال التنسيق الداخلي. وكان هذا تحدّيا كبيرا أوجب تطوير عملية تصميم القاعات وأساليب العرض. ويؤكد ويلموت تلك المرونة في وصفه للنتائج النهائية قائلا: «ما تزال المعروضات في متحف الدوحة أقل كثافة عند مقارنتها بمتاحف أخرى مثل متحف اللوفر. في البداية كنا نتعامل مع ما بين 250 إلى 300 قطعة. وقد ارتفع العدد إلى 500 قطعة، إلا أن مساحة العرض التي تصل إلى 5000 متر مربع تكفل لنا مرونة الحركة، وسيكون لكل قطعة الحيّز الكافي الذي تستحقه. كذلك استطعت وضع منظومة مرنة للغاية تسمح بتغيير المعروضات بسهولة مستقبلاً. وهناك بعض التردد بين عرض القطع طبقا لتاريخ القطعة الزمني أو حسب المادة المصنوعة منها، ولكن في اي من الحالتين يمكن تعديل تجهيزات العرض دون صعوبة مع الحفاظ على إظهار المعروضات على أفضل وجه. توجد مثلا مناضد من الرخام السماقي الرمادي بطول سبعة أمتار وعرض متر ونصف مهيأة لحمل خزانات عرض بمختلف الأحجام والأعداد».

ولم يقتصر عمل الفريق الذي يرأسه ويلموت على قاعات العرض الدائمة، بل شمل ايضا الأماكن المخصصة للمعارض المؤقتة، فصمم غرفة واحدة كبيرة جدا يمكن تقسيمها باستخدام جدران متحركة. توجد شبكة توزيع على الأرض وبالسقف تسمح بتعديل نظام الإضاءة حسب متطلبات العرض، ذلك بالإضافة إلى وحدات إضاءة على مجرى مصممة خصيصا للمتحف. ورغم الشكل المينيمالي لهذه الغرفة، روعيَ في تصميم تلك المساحة الكبيرة بسقفها الذي يرتفع خمسة أمتار ونصف وأرضيتها المغطاة بالراتينج أن تتيح المرونة الكاملة في استخدامها. كما يندمج محل بيع الكتب والهدايا بسلاسة مع الردهة الفسيحة التي صممها آي. إم. باي حيث استغل ويلموت أرضيات الحجر الجيري الفرنسي التي تحمل الطابع المميز لباي بمدها إلى ما وراء الردهة وحتى مدخل محل الهدايا. واستخدم قطع أثاث وتجهيزات إضاءة صُنعت بالطلب في خلق محيط من الأضواء الهادئة شبيه بجو قاعات العرض، ربما لتثير الإحساس بأن المكان قاعة للقراءة بقدر ما هو محل

لبيع الكتب. كما استخدم شبكات الفولاذ لتضفي إحساسا عصريا بالمكان. وفي جميع أرجاء المتحف بما في ذلك المكاتب والجناح التعليمي، صُنع الأثاث خصيصا بالطلب. كما تم تصنيع انواع من القشرة الخشبية والجلود الخاصة لتتوافق مع التصميم المعماري للمبنى. واختار ويلموت موادا لاستخدامها في المكاتب غير الرئيسية، ومواد أخرى لاستخدامها في المساحات العامة. وصمم مكتبا للإدارة التنفيذية في الطابق العلوي من المبنى مستخدما حجر الغرانيت الأبيض فقط، يكاد أن يكون على طرفي نقيض من الرخام السماقي الداكن في قاعات العرض. وقد تم تجهيز المتحف بأكمله والمركز التعليمي بأحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا من توصيلات لأجهزة الكمبيوتر وشاشات الفيديو وجميع ما يمكن تصوره من الأجهزة الإلكترونية. ويمكن للمرء أن يقول دون أدنى مبالغة أن مشروع المتحف الإسلامي في الدوحة هو اعظم تصميم لمتحف على الإطلاق من حيث التقدم واكتمال العناصر والمستلزمات كافة. غير أن كل هذا لا يلفت أنظار العديد من زائري المتحف الذين سيوجهون اهتمامهم بالضرورة إلى القطع الأثرية المعروضة. ورغم ما يتمتع به جان ميشال ويلموت من مكانة رفيعة وشخصية قوية، وضع نفسه وإمكاناته في خدمة مشروع يهتم بالأساس بالعمارة والفن. وبذلك جاء تصميمه جزءاً لا يتجزأ من عمل كلّي شامل، ليصبح بذلك قاب قوسين أو ادنى من تحقيق حلم باوهاوس، بالمزج بين التصميم والفنون الحرفية والهندسة المعمارية والفن.

إشارة انفتاح

موحداً مواهب «آي. إم. باي» و «جان ميشيل ويلموت» مع بعضهما البعض، يتخذ متحف الفن الإسلامي في الدوحة موقعه المستحق بين الأبنية الثقافية الأكثر أهمية في أوائل القرن الحادي والعشرين. بل والأهم من ذلك، فهو رمز على الانفتاح والاعتزاز بثقافة الإسلام، نابع من الحضارات والثقافات التي امتدت عبر نصف العالم تقريباً، وقد قام مهندسو العمارة برحلتهم إلى الدوحة حتى يتمكن آخرون من تتبع خطاهم، مُدركين الروابط الأساسية عبر الزمان والمكان التي توحّد الثقافات والناس، الماضي والحاضر.

الزخرفة المعماريّة

امتدّ العالم الإسلامي في فترة العصور الوسطى على مناطق شاسعة، فضمّ آلاف الكيلومترات من إسبانيا غرباً إلى الهند وآسيا الوسطى شرقاً والتي حملت بين جنباتها مناخات متنوّعة أشدّ التنوّع وموارد طبيعيّة متباينة جلّ التباين، وأدّت هذه التنوّعات إلى خلق تقاليد معماريّة واضحة الإختلاف تتميّز ليس فقط بأشكال مبانيها وحسب بل بالمواد المستخدمة في تشييدها وبزخارفها أيضاً.

ولمّا كان حجر البناء الجيّد وافراً (في مصر وسوريا وتركيا والهند) ولم يشكّل المال عائقاً، كان الحجر المنحوت هو المفضّل. وقد أمكن نقل الرخام وأحجار الزخرفة الجميلة الأخرى مسافات بعيدة عن طريق البحر أو الأنهار الصالحة للملاحة لتأمين المواد اللازمة للزخرفة المنحوتة في أماكن مهمّة – كتيجان الأعمدة أو بلاط يغطي جدران القصور.

وفي جميع الأماكن التي سادت فيها عمارة الطوب (في العراق وإيران وآسيا الوسطى) اعتمدت الزخرفة الفنّيّة على الاستخدام الماهر لمواد أكثر بساطةً مثل الجصّ المنحوت أو المقولب أو البلاط المطلي. وكونه في الأصل طوب بطبقة زخرفيّة من التزجيج والطلاء، يشكّل البلاط المطلي زخرفة طبيعيّة لعمارة الطوب.

وقد كان الخشب أكثر مواد الفنّ المعماري انتشاراً عن طريق التجارة، وهو أساسي في كل مكان تقريباً إمّا لتشييد المباني أو لاستخدامه كسقالات أثناء عمليّة البناء، فالخشب الفاخر كان ينحت بدقّة ويستخدم في صناعة الأبواب والمشربيّات والأثاث.





لوح

الأصل
العراق (من المحتمل سامرّاء)

التاريخ
القرن التاسع الميلادي

المادّة
جص

الارتفاع: 84 سم، الطول: 84 سم

رقم القطعة
SW.15.1999

01 كان الجص المقولب السهل النحت يتناسب تماماً مع النمو السريع لمدينة سامرّاء في القرن التاسع الميلادي. فقد تم تشييد المباني على نطاق واسع في فترة قصيرة وبشكل مدهش، فانتقلت الزخرفة المعماريّة من زخرفة محفورة إلى مقولبة. وقد كان طراز سامرّاء المجرّد وحتى أنماطه الزخرفيّة تتناسب مع العديد من السياقات المعماريّة، ونستطيع أن نرى بدايات ظهور الأرابيسك من خلال الأشكال النباتيّة التجريديّة.





تاج عمود

الأصل
قرطبة، إسبانيا (غالباً مدينة الزهراء)

التاريخ
حوالي عام 975 م

المادّة
رخام محفور

الارتفاع: 30 سم، العرض: 40 سم

رقم القطعة
SW.151.2008

02 بلغت مدينة قرطبة - عاصمة الدولة الأمويّة في الأندلس - أوج مجدها في القرن العاشر الميلادي. وقد بنى الخليفة العظيم عبد الرحمن الثالث مدينة الزهراء (نسبة إلى زوجته المفضّلة) في ضواحي قرطبة وعلى مساحة أكثر من 100 هكتار من القصور والحدائق والسرادق والبرك والنوافير والمساجد والأسواق، ولم يبق منها اليوم سوى بعض الآثار والكسرات المعماريّة مثل تاج العمود هذا، غير أن هذه الآثار بقيت شاهدة على مدى فخامة ورفاهيّة البلاط الأموي.



03 يمثّل رأس التمثال الجصّي هذا المثير للإعجاب مثالاً نادراً على التصوير الآدمي ثلاثي الأبعاد في العصور الوسطى الإسلاميّة. وهو منسوب للدولة السلجوقيّة التي اشتهرت بأعمال فنّيّة تصويريّة، وغالباً كانت تستخدم في تزيين القصور. وتُشير بقايا اللون الأزرق على التاج المزخرف بكثافة بأن مثل هذه التماثيل كانت في الأصل ملوّنة.

رأس تمثال

الأصل
إيران (من المحتمل مدينة الريّ)

التاريخ
حوالي عام 1200 م

المادّة
جص، طلاء

الارتفاع
22 سم

رقم القطعة
SW.74.2003



بلاطة نجميّة الشكل

الأصل
إيران (قاشان)

التاريخ
حوالي عام 1261 م

المادّة
فخّار مخلوط بالزجاج، طلاء بالبريق المعدني

القطر
30.5 سم

رقم القطعة
TI.36.1998

041 اهتمّ الحكّام الإلخانيّون في إيران بالزخرفة المعماريّة في القصور والمقابر، فتمّ إنتاج البلاط في ستّينات القرن الثالث عشر الميلادي بشكل كبير، وكانت تُصنع عادة في أفران قاشان - أحد أوائل مراكز صناعة الخزف في تلك الفترة - وقد كان طراز البلاط النجمي أو الصليبي الشكل المطلي بالبريق المعدني أو المزجج بأصباغ متعدّدة الألوان مقتبس من الفترة السلجوقيّة السابقة، وكان أسلوباً رائجاً في زخرفة القبور والألواح. وهذه البلاطة النجميّة الشكل هي واحدة من مجموعة شهيرة تضمّ حوالي 160 بلاطة والتي رُكّبت على قبر «إمام زاده يحيى» في «فارامين» في أوائل الستّينات في القرن الثالث عشر الميلادي.



05 صنع هاذان المصراعان خصّيصاً لآخر حكّام سلاجقة الأناضول، وتظهر فيهما خصائص الأشكال السعفيّة (المراوح النخيليّة) وتصاميم الأرابيسك المكوّنة من أنصاف الأشكال السعفيّة. ويعود طراز هذه الزخرفة الهندسيّة لفترة ما قبل الإسلام وتشكّل باستخدام إطارات مستقيمة والتي تحمل حشوات مزخرفة متعدّدة الأضلاع. ورغم وفرة الخشب بكثرة في منطقة الأناضول إلا أن هذين المصراعين صنعا باستخدام ألواح صلبة حفر عليها التصميم. وكتب على أعلى الألواح «العاقل من وعضته التجارب، والجاهل من لا يفكّر في العواقب»، ممّا قد يشير إلى أن هذين المصراعين كانا في حمّام أو مبنى عام آخر وليس في جامع أو قبر، حيث من المتوقّع أن تُكتب عليها في تلك الحالة آيات قرآنية.

مصراعي شبّاك

الأصل
الأناضول (قونية)

التاريخ
حوالي عام 1270 م

المادّة
خشب الجوز محفور

الارتفاع: 165 سم،
العرض: 115.5 سم

رقم القطعة
WW.56.2003



حشوة ثمانيّة الشكل

الأصل
مصر (القاهرة)

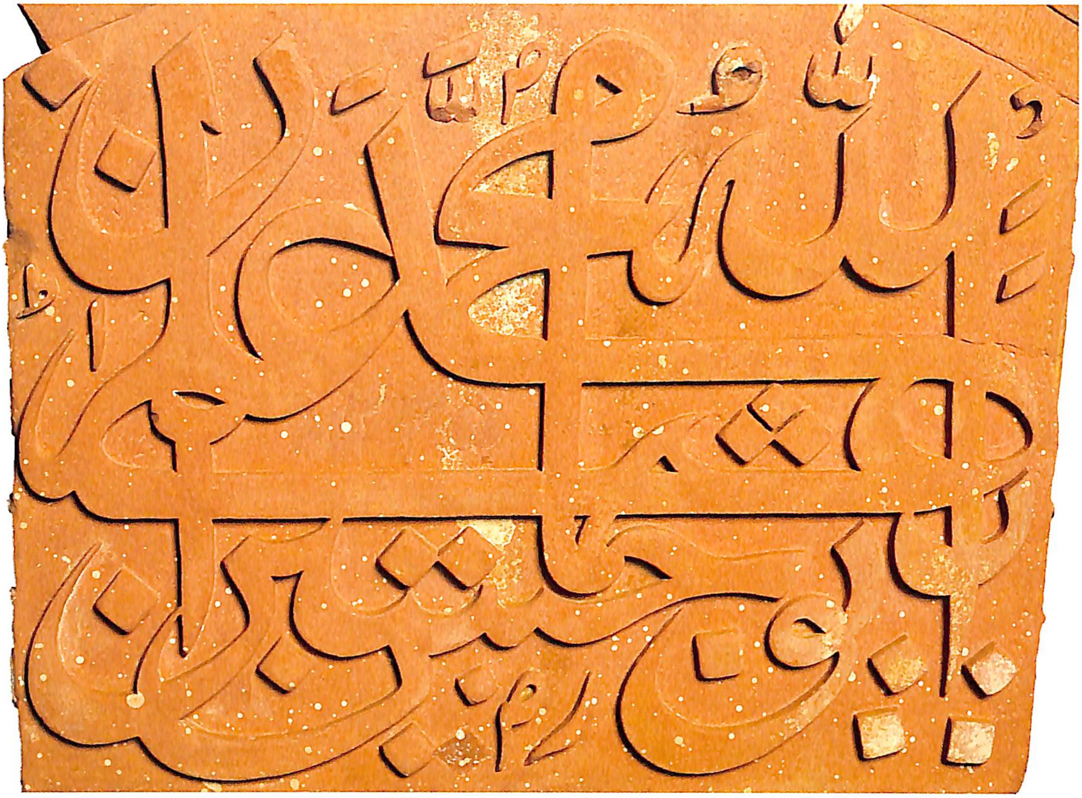
التاريخ
حوالي 1296 - 1299 م

المادّة
خشب محفور

القطر
25.6 سم

رقم القطعة
WW.38.2000

06 تأتي هذه الحشوة المثمّنة المزيّنة بتقنيّة الحفر البارز على نمط توريقي من منبر مملوكي. ويمكن أن نجد حشوات مماثلة بالنسبة للطراز والحجم على منبر السلطان المنصور حسام الدين لاجين (الذي حكم بين عامي 1296 و 1299) وقد صنع لمسجد ابن طولون في القاهرة، ويشتهر المسجد بقصة لاجين عندما اختبأ في المسجد المهجور المدمّر بعد محاولة فاشلة لاغتيال الحاكم، فقطع عهداً على نفسه بأن يعيد بناء المسجد إذا نجا ووصل إلى العرش، وحين توليه السلطة وفى بوعده وقام بترميم المسجد وإقامة منبر تمّ حفره بشكل مفصّل وبديع.



07 أصل هذه الألواح من منطقة أكرا أو دلهي في الهند، وربّما كانت تزيّن جدران أو محراب مزار، وكتب عليها «الله، محمد، أبو بكر، عمر، عثمان، علي، حسن، حسين»، ومن المرجّح أنّها ألواح شيعيّة، وكانت مثل هذه النقوش الضخمة المكتوبة بخط الثلث المتداخل والمعكوس مطالبة من قبل الرعاة الشيعة في شمال وجنوب منطقة «الدكّان». وعادة ما كان الهنود الشيعة ذوو أصول إيرانيّة، وأصبح عددهم هائلاً بحلول القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديّين، وكانوا رعاة فاعلين في أضرحة المنطقة التي تقع حول مدينتي دلهي وأكرا.

ألواح عليها كتابة

الأصل
الهند

التاريخ
القرن الثامن عشر الميلادي

المادّة
حجر رملي أحمر محفور

الطول: 92 سم، الارتفاع: 77 سم

رقم القطعة
SW.60

السجّاد والمنسوجات

من الصعوبة لنا اليوم بأن نلمس أهمّية المنسوجات في العصور الوسطى الإسلاميّة، فقد كانت المنسوجات أهمّ السلع المصنوعة إلى حد كبير وكانت تنتج بكمّيات هائلة وتباع في أماكن بعيدة. وقد شهد ابن بطّوطة كغيره من رحالة العصور الوسطى بيع المنسوجات الآتية من جميع أرجاء الشرق الأوسط، من شمال إفريقيا إلى اليمن وإيران في أسواق مصر وسوريا، وكذلك بيع القطن القادم من الهند والحرير القادم من الصين والذي كان أغلى هذه السلع ثمناً.

وساهمت المنسوجات في جزء كبير من اقتصاد المدن والقرى فنستطيع التعرّف على الحالة المادّيّة والمكانة الإجتماعيّة لشخص ما من خلال الملابس التي يرتديها أو من خلال أثاث منزله، كما كان بإمكان الناس أن يحتفظوا بثروتهم من أجل المستقبل عن طريق المنسوجات.

وكانت المنسوجات الإسلاميّة تُصنع بتشكيلة مدهشة من التقنيّات وبشيء من التعقيد الإستثنائي وبتصاميم تصويريّة معقّدة للغاية، ومنذ زمن مبكّر كان لهذه المنسوجات طلب شديد في الغرب المسيحي كونها قطع فاخرة لأقصى حدّ.

أمّا السجّاد فله تقنيّة خاصّة في النسيج حيث تُحاك «عقد» من الصوف أو الحرير في النسيج الأساس ليغدو قطيفة مرنة وسميكة ومزخرفة. وكانت هذه السلع جزءاً أساسيّاً من أثاث القصور والمنازل البسيطة في الشرق الأوسط على حد سواء، بينما في أوروبّا كانت قيمتها أعلى من أن تفرش على الأرضيّة فكانت تُستخدم كغطاء للمناضد.





طراز

الأصل
مصر

التاريخ
منتصف القرن العاشر الميلادي

المادّة
كتّان منسوج بخيوط من الحرير الأحمر والأصفر الخردلي

الطول
52 سم

رقم القطعة
TR.45.2003

08 أصل كلمة «طراز» هي كلمة فارسيّة مستمدّة من كلمة «تطريز» وصارت تشير إلى الثياب والأقمشة المطرّزة بكتابات. واستخدمت الحكومة العبّاسية الطراز والتي قامت باحتكار صناعته كأثواب فاخرة لهم أو هدايا للأشخاص المميّزين. فكان يوضع شريط من الطراز المنسوج بكتابات في أعلى أكمام الثوب أو على وشاح العمامة وتُظهر بأن مُرتَديها إمّا أمير أو أنّه حظي شرفاً منه. ومن المرجح أن هذا الطراز، والذي زُخرف كالعادة بالخط الكوفي السميك، قد صُنع أثناء حكم المُطيع (الذي حكم بين عامي 946 و 974 م) وكتب في هذا الطراز «بسم الله الرحمن الرحيم المُطيـــع لله...».



09 هذا الطقم المكوّن من ستّة ستائر من النسيج كان تكليفاً ملكيّاً لتبطين خيمة ملكيّة. وفي ظلّ حكم المغول في إيران، كان البلاط المتنقّل هو المفضّل من أجل الإنتقال بسهولة للمواقع الملائمة تبعاً للفصول، فينشأ الحكّام المخيّمات الضخمة والتي كانت تُزيّن ببذخ بالمنسوجات. وتبيّن هذه الستائر جودة النسيج التي تحقّقت في ظل رعاية المغول من خلال التكلفة الباهظة التي استهلكتها الكميّات الهائلة من الخيوط الذهبيّة، والتركيب المثير للطرازات المستمدّة من تقاليد فنّيّة مختلفة لكل من إيران والهند.

ستارة خيمة

الأصل
آسيا الوسطى

التاريخ
القرن الثالث عشر الميلادي

المادّة
حرير منسوج باللونين الذهبي والأحمر

الارتفاع: 234 سم، العرض 123 سم

رقم القطعة
TE.40.2002



ثوب

الأصل
آسيا الوسطى

التاريخ
القرن الثالث عشر الميلادي

المادّة
حرير منسوج بخيوط ذهبيّة
من الرقبة إلى حافة الثوب: 130 سم، نهاية الكم إلى منتصف الجسم: 98 سم

رقم القطعة
CO.111.2000

10 اهتمّ رُحَّل آسيا الوسطى بالمنسوجات واستخدموها لإظهار مكانتهم، وغالباً ما كانت هذه الكماليّات القابلة للحمل تنسج بخيوط من الذهب كوسيلة لنقل ثروتهم. وقد حافظ المغول على هذه التقاليد، فغالباً ما كانوا يُغطّون النسيج بأكمله بالذهب، وكانت الخيوط الذهبيّة تُصنع عن طريق دقّ الذهب حتى تصبح سماكته رقيقة جدّاً ومن ثم يقومون بلفّه بمغزل حول «لب» وهو خيط من الحرير. واستخدام الحرير يجعل الخيوط أقل وزناً، وأكثر مرونة وأقل قابليّة للتقطّع. يرتدي مثل هذا النوع من الثياب المصنوعة من قماش الذهب فقط نخبة المجتمع المغولي. تصميم هذا الثوب نمطي بالنسبة لثياب المغول، حيث يلتفّ من الجهة اليمنى إلى اليسرى وأكمامه طويلة جداً وله تنورة واسعة وطويلة (وتُرتدى مع بنطال) من أجل ركوب الفرس بسهولة.



11 ربّما تكون هذه السجّاة النادرة ذات الشكل الغريب (وهي مدوّرة على قدر استطاعة الحائكين) مصنوعة لتُباع في السوق الأوروبّي كغطاء طاولة. فالسجّاد المستورد من الشرق الأوسط في هذه الفترة المبكّرة كان يُعتبر نادراً وثميناً جدّاً على أن يُوضع على الأرضيّة (حيث من الممكن أن يُداس عليه) فاستخدم كمعلّقة أو كغطاء طاولة، وبالرغم من شكلها الغريب إلا أنّها نموذج أصلي مملوكي بتصاميم ممركزة متشابكة عملت بخيوط حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء مع جامات مثمّنة كبيرة. وزخرف متن السجّادة بأكملها بكثافة برسومات هندسيّة مؤلفّة من أشكال ثمانيّة وسداسيّة ومثلّثات ونجوم تعطي تأثيراً بصريّاً مُدهشاً متعدّد الألوان، والتي يظنّ البعض بأنها تحمل شيء من التشابهات بالـ«مندالا» الخاص بالبوذيّين في تيبت، وهي أشكال هندسيّة متّحدة المركز تمثّل الكون.

سجادة مدوّرة

الأصل
مصر (القاهرة)

التاريخ
1575 م

المادّة
صوف

الطول: 282 سم، العرض: 270 سم

رقم القطعة
TE.7.1997



سجّادة معلّقة عليها كتابة

الأصل
إسبانيا

التاريخ
القرن الخامس عشر الميلادي

المادّة
حرير

الطول: 386 سم، العرض: 270 سم

رقم القطعة
TE.6.1999

12 يُشابه تصميم هذه المعلّقة كثيراً زخرفة قصر الحمراء في غرناطة ومباني بني نصر الأخرى، وهي تشابه باباً خشبياً مُزيّناً له حشوات منقوشة بالخط النسخي، وهناك كتابة يمكن رؤيتها تحت صف من الأقواس في الأعلى باللون الأبيض على أرضيّة حمراء تقول «ولا غالب إلا الله»، وهو شعار بني نصر. وكان الخليفة يدير الأعمال الرسميّة ويستقبل الضيوف في محيط تملؤه الستائر والمعلقات التي كانت تعزله عن رعيّته وكان هذا دلالة المقام الرفيع والمكانة العالية.





غطاء وسادة

الأصل
تركيا (بورصة)

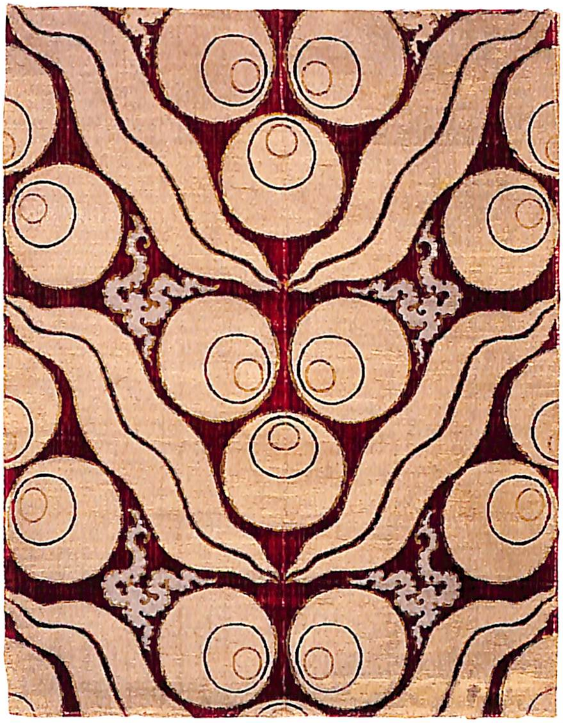
التاريخ
القرن السابع عشر الميلادي

المادّة
حرير مخملي مفزغ موشّى بخيوط معدنيّة ثمينة

الطول: 166 سم، الارتفاع: 66 سم

رقم القطعة
TE.11.1997

13 تظهر المنسوجات العثمانيّة تنوّعاً كبيراً في التصميمات وتغطّي كل الأطياف الجمالية للفنّ العثماني التقليدي، بدءاً من الزخارف البالغة التعقيد ووصولاً إلى تلك البسيطة جدّاً. وتعتمد هذه الزخرفة السميكة والبسيطة على تكرار تصميم زهرة القرنفل الوحيدة البارزة بخيوط ذهبيّة على أرضيّة مخمليّة حمراء لتأثيرها الفنّي. فقد كانت الوسادات جزءاً هامّاً من أثاث المنزل حيث لم تكن هناك قطع أثاث متنقّلة.



14 لقد كانت رسومات «الدوائر والخطوط» شائعة بشكل خاص خلال الفترة العثمانيّة. فقد ترمز الخطوط للقوّة، يُعتقد بأن أصل هذا التصميم قد أتى من زمن كان فيه الملوك ورجال رفيعي المستوى يرتدون جلود حيوانات قويّة مثل النمور والفهود، وقد ترافقت رسمة الدائرة المثلّثة إلى ما يفوق القوّة والملكيّة حيث أنّها قد استخدمت طويلاً لتُمثّل حلية بوذيّة توهب الأماني والمعروفة باسم الشينتماني. وفي الحقبة العثمانيّة استخدمت هاتان الرسمتان سوياً غالباً لتشكيل نماذج بصورة متكرّرة ومؤثّرة.

مخمل الشينتماني

الأصل
تركيا (بورصة)

التاريخ
حوالي عام 1550 م

المادّة
حرير مخملي، خيوط من الحرير ملفوفة بالفضّة

الطول: 83 سم، العرض: 63 سم

رقم القطعة
TE.29.1998



سجّادة الـ «فرانشيتي»

الأصل
إيران (قاشان)

التاريخ
حوالي عام 1575 م

المادّة
حرير، خيوط من الحرير ملفوفة بالفضّة على أرضيّة من الحرير

الطول: 219 سم، العرض: 151 سم

رقم القطعة
CA.2.1997

15 في بداية العصر الصفوي وُجِدت تصاميم تحتوي على حيوانات ومخلوقات أسطوريّة في جميع الفنون الزخرفيّة، وقد طُوِّر «طراز رسم الحيوانات» هذا في الأراضي الواقعة غرب إيران في القرن الخامس عشر الميلادي. والحيوانات المرسومة في هذه السجّادة ذات أصول متنوّعة فبعضها مثل طائر العنقاء وحيوان «القيلين» الخرافي (الذي يشبه الغزال ويجلب الحظ) وهو مستمد أساساً من الصين. وبالإضافة لهذه المخلوقات الغريبة نجد أخرى مستمدّة من تقاليد قديمة مثل طائر الجنّة الذي يشبه الطاووس.



16 ازدهرت الفنون في إيران تحت حكم الشاه طهماسب (الذي حكم بين عامي 1524 و 1576) وربّما صُنعت هذه السجّادة الحريريّة ذات الجودة العالية لاستخدامها في البلاط أثناء فترة حكمه، فقد زخرفت بزخارف مجرّدة تداخلت مع جامة مركزية محاطة بأشكال سحابيّة تطفو على أرضيّة من الأزهار المبعثرة متّصلة ببعضها البعض بزخرفة معقّدة أنيقة. ولا نعلم إذا كانت هذه التصاميم المجرّدة مصطبغة بمعاني قصدها الأشخاص الذين صمّموها، فقد نظّر بعض الباحثين في الوقت الراهن بأن التصميم يعكس أيقونيّة دينيّة والتشابه بين تصاميم السجّادة وتصاميم الزخارف الموجودة على مجلّدات الكتب والمخطوطات تشير إلى أنّها ابتكرت في مرسم التصاميم الملكي.

سجّادة روثستشايلد

الأصل
إيران (قاشان)

التاريخ
منتصف القرن السادس عشر الميلادي

المادّة
قطيفة حريريّة على أرضيّة من حرير

الطول: 234 سم، العرض: 177 سم

رقم القطعة
CA.21.1999



معلّقة «ليلى والمجنون»

الأصل
إيران (من المحتمل قاشان)

التاريخ
بين أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلاديّين

المادّة
حرير مطرّز

الطول: 179 سم، العرض: 129 سم

رقم القطعة
CA.1.1997

17 تعد هذه المعلّقة مثال رائع وفريد من العمل التصويري ذو الحجم الكبير المنسوج بتقنيّة التطريز على الحرير، وتُصوّر هذه المعلّقة مشهد روائي لحدث من قصّة حب شائعة ألا وهي قصّة ليلى والمجنون المأخوذة من التراث العربي والتي اقتبسها الشاعر الفارسي نظامي في القرن الثاني عشر الميلادي، وهي عادة ما تصوّر برسوم المنمنمات. وهنا تمّ إحضار ملوّع الحب مجنون الذي اعتزل في الصحراء أمام محبوبته ليلى.





سجّادة «حيدرأباد»

الأصل
الهند (حيدرأباد)

التاريخ
القرن السابع عشر الميلادي

المادّة
مخمل صوفيّة على أرضيّة من القطن

الطول: 1596 سم، العرض: 325 سم

رقم القطعة
CA.017.1997

28 هذه السجّادة ذات الحجم الاستثنائي واحدة من أهم السجاد الذي بقي من عصرها. وقد كانت بحاجة إلى رأس مال كبير لتوظيف حرفيّين ذوي مهارات عالية ولشراء كمّيّة هائلة من الصوف الملوّن ولنصب نول لصناعة سجّادة بهذا الحجم الكبير، هذا بالإضافة إلى جودة النسيج يشير إلى أنّها كانت تحت رعاية ملكيّة، فتعقيد التصميم والعناية بالتفاصيل وعدم وجود أنماط زخرفيّة متكرّرة تشير إلى أنّه قد تمّ تصميمه من قبل رسّامين ومزوّقين من المرسم الملكي.





مخمل مُزيّن بشخصيّات أنثويّة

الأصل
إيران (غالباً قاشان)

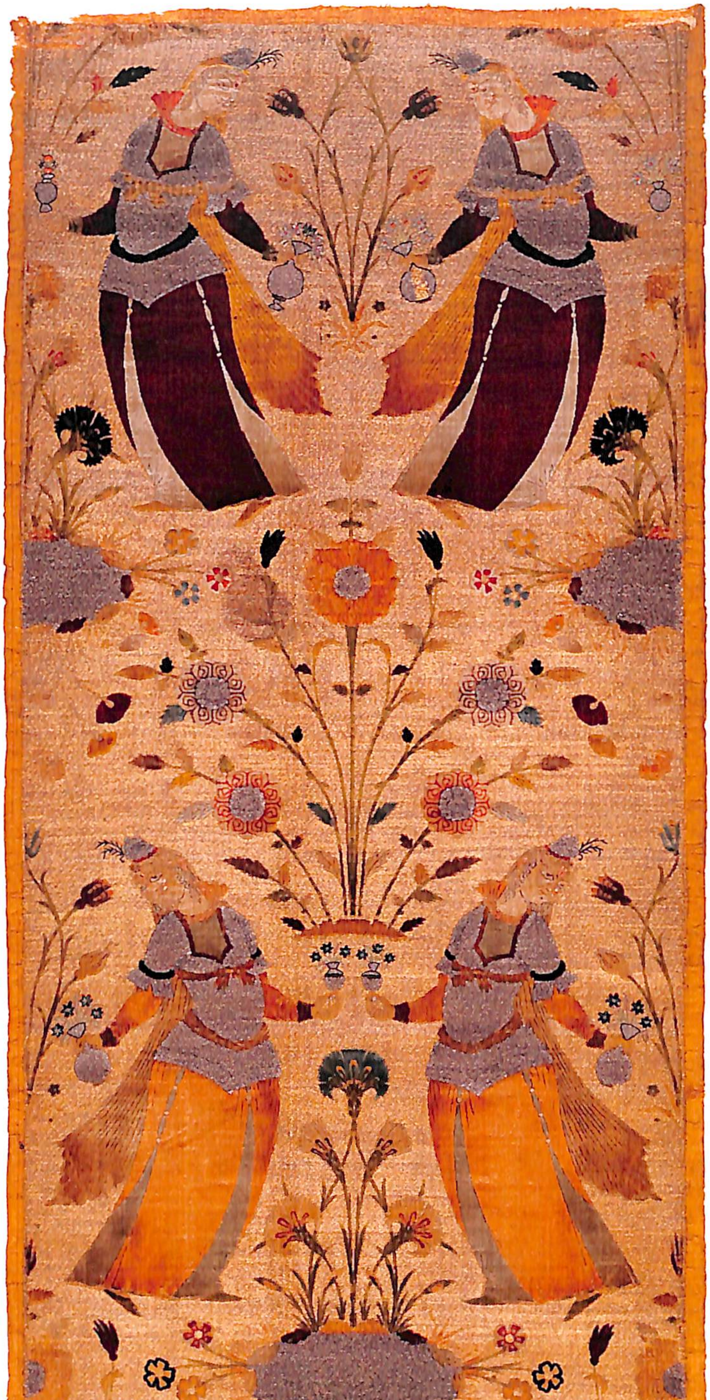
التاريخ
منتصف القرن السابع عشر الميلادي

المادّة
حرير مخملي، خيوط من الحرير ملفوفة بالفضّة، تطريز بالحرير

الطول: 197 سم، العرض: 57 سم

رقم القطعة
TE.1.1997

19 حجم التصميم المتكرّر الكبير وطرق النسيج المتعدّدة والمقدار الهائل من الألوان، يجعلون هذه القطعة من أعظم إنجازات الحياكة الإسلامية، وهي أيضاً بحالة ممتازة. وقد كانت مثل هذه المنسوجات غالباً ما تُقصّ لصناعة المعاطف في فترة إيران الصفويّة وقد أرّخ بأنّ هذه المعاطف المزيّنة بالتصوير الحي قد سبّبت صدمة للعثمانيّين المتشدّدين. وقد تمّ تعديل هذه القطعة في بعض الأماكن لتغيير دور الشخصيّات الأنثويّة، فتمّ لاحقاً تغيير القوارير وأكواب النبيذ التي كنّ يحملنها إلى مزهريّات الزهور.



الرسومات وفنّ الخط

يشير غالباً الرسم في العالم الإسلامي إلى الرسوم التوضيحيّة في المخطوطات. أمّا تقاليد زخرفة جدران المباني المهمّة فلم يبقى منها شيء إلا القليل، ومن المثير للسخرية أن القليل الذي نعرفه عن هذه التقاليد تأتي معظمها من الرسومات التوضيحيّة في المخطوطات.

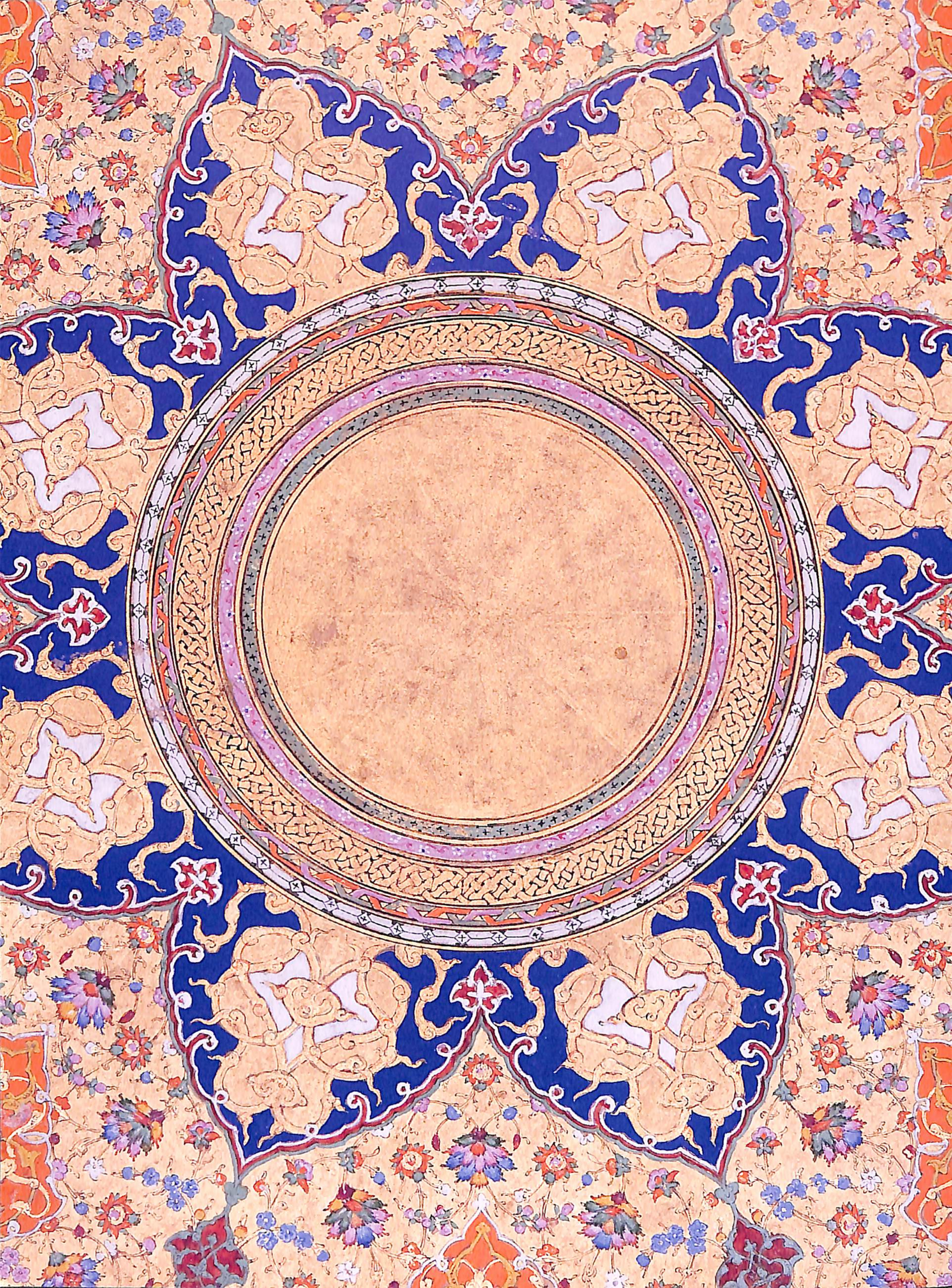
فالرسم الإسلامي لم يكن فنّاً قائماً بذاته كما هو الحال في الصين وأوروبا، بل كان واحداً من فنون عديدة لازمة من أجل صنع كتاب جميل وهي صناعة الورق والتزويق والتجليد وفنّ الخط. ودائماً كان فنّ الخط الأكثر أهمّية بين هذه الفنون فقد كان الخطّاطون يتمتّعون بشهرة عالية قبل أن تصبح هويّة الرسّامين ذات أي أهمّية.

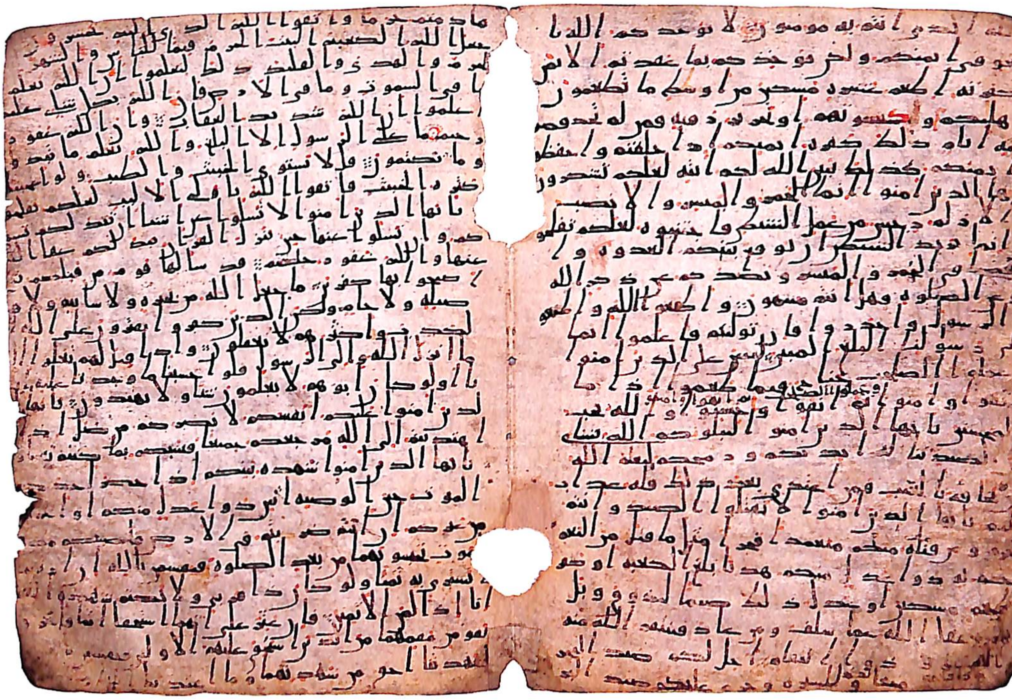
فالخطّاط لم يقم فقط بإنتاج الكتب وحسب بل كان ينتج الوثائق الحكوميّة بالإضافة إلى النقوش في المباني والأعمال الفنيّة، وفنّ الخط هو باكورة الفنّ الإسلامي حيث تمّ اعداد نسخ من القرآن بشكل فخم منذ وقت مبكّر. وتمّ استبدال الرقّ (وهو مُعدّ من جلود العجول والأغنام والماعز) تدريجيّاً بورق أرخص جاء من الصين في القرن الثامن الميلادي.

والرسم في الكتب يختلف كثيراً عن أنواع الرسم الأخرى فهو ليس مقيّد بحجم الصفحة فقط بل مقيّد أيضاً بالعلاقة الوثيقة بالنصّ حيث لم توجد الرسومات منفصلة عن النص بل تتواجد حينما يقلب القارئ الصفحة فتوضّح المراحل الجوهريّة فيه.

تطوّرت الرسومات المستقلّة متأخّراً وكانت ترسم خصوصاً للمجلّدات التي تحتوي فنون الخط والرسم والتزويق. ولم يتطوّر الرسم بالألوان الزيتيّة بالأحجام الكبيرة إلا بعد رؤية الأعمال الأوروبّية، ولم يصبح مهمّاً إلا في القرن التاسع عشر الميلادي.

وأمّا فنّانو التزويق وهو فنٌّ مميّزٌ فقد اتقنوا التذهيب ورسم الزخارف اللاتمثيليّة على الكتب، وعلى الأكثر في تصميم أنماط زخرفيّة مُشابهة للتي وُجِدت في أماكن أخرى.





صفحات من قرآن بالخط الحجازي

الأصل
شبه الجزيرة العربيّة أو سوريا

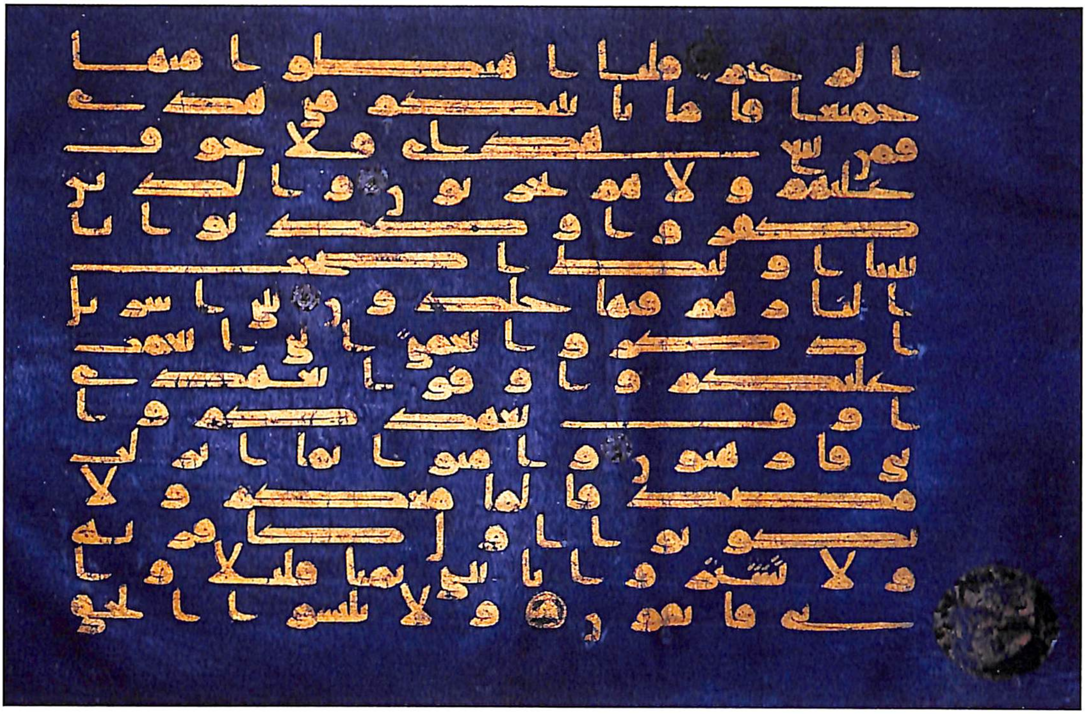
التاريخ
بين القرن السابع وأوائل القرن الثامن الميلاديّين

المادّة
حبر على رقّ

الارتفاع: 33.7 سم، العرض: 25 سم

رقم القطعة
MS.67.2007

20 تمثّل هذه الصفحة إحدى أندر وأقدم نسخ القرآن المكتوبة التي بقيت، ومن المحتمل أنّها كتبت بعد عقود من وفاة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد طوّر الخطّ الحجازي في منطقة الحجاز في شبه الجزيرة العربيّة التي تضمّ مدينتي مكّة والمدينة، وهذا النوع من الخط كان موجوداً في زمن ظهور الإسلام، واستخدم لاحقاً لإنتاج النسخ المكتوبة الأولى من القرآن - قديماً كانت الآيات الكريمة تحفظ فقط بين أصحاب النبي (صلى الله عليه وسلم) وأتباعهم - والخطّ الحجازي من أوائل الخطوط العربيّة الفنّيّة ولا يحتوي على نقاط أو حركات للتمييز بين الأحرف والألفاظ المتشابهة، وقد طوّر فيما بعد خطاً آخرَ أكثر رسمياً والذي اشتهر باسم الخط الكوفي.



21 هذه الورقة من مخطوطة فريدة تعرف باسم «القرآن الأزرق»، كتبت بالذهب على خلفيّة زرقاء داكنة. المخطوطة الأصليّة مكوّنة من 900 ورقة وبالتأكيد كانت من أفخر المخطوطات التي قد كُتبت على الإطلاق، ويعتقد بعض العلماء بأن هذه النسخة من القرآن قد أعطيت كهديّة لإمبراطور بيزنطي حيث كان للبيزنطيّين تقاليد في إنتاج مخطوطات ملوّنة ذات جودة عالية وبلا شك قد تثير هذه المخطوطة الفخمة لكتاب الإسلام المقدّس الإعجاب لو أعطيت للبيزنطيّين من منافسيهم في شمال إفريقيا، ولكن يبدو أن المخطوطة قد بقيت في شمال إفريقيا حيث القسم الأكبر منها لايزال محفوظاً هناك.

صفحة من قرآن

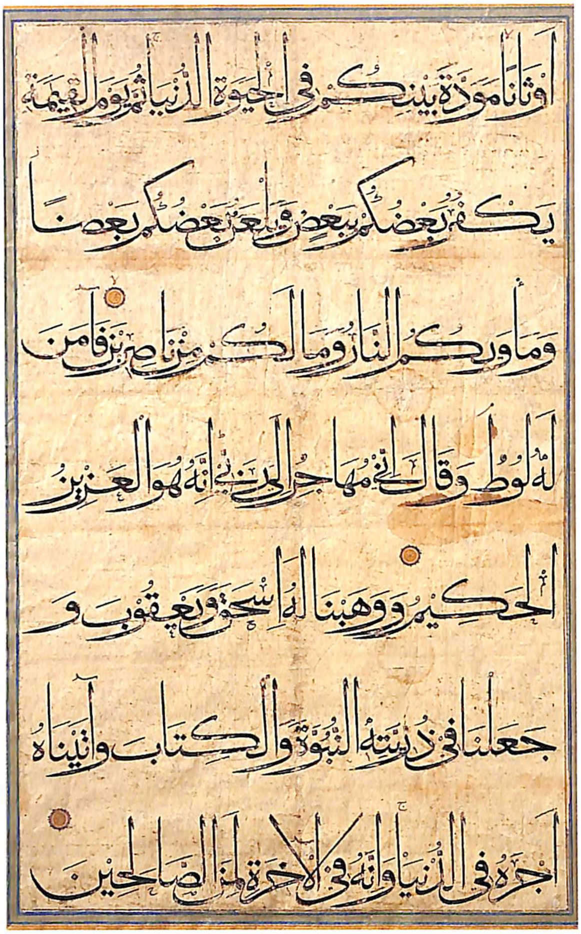
الأصل
شمال إفريقيا

التاريخ
القرن العاشر الميلادي

المادّة
حبر ذهبي على رقّ أزرق

الطول: 28 سم، العرض: 38 سم

رقم القطعة
MS.8.2006



صفحة من «قرآن بايسنقر»
سورة العنكبوت،
الآيات 25 - 27
فنّ الخط منسوب إلى «عمر أقطع»

الأصل
آسيا الوسطى
(ربّما سمرقند أو هرات)

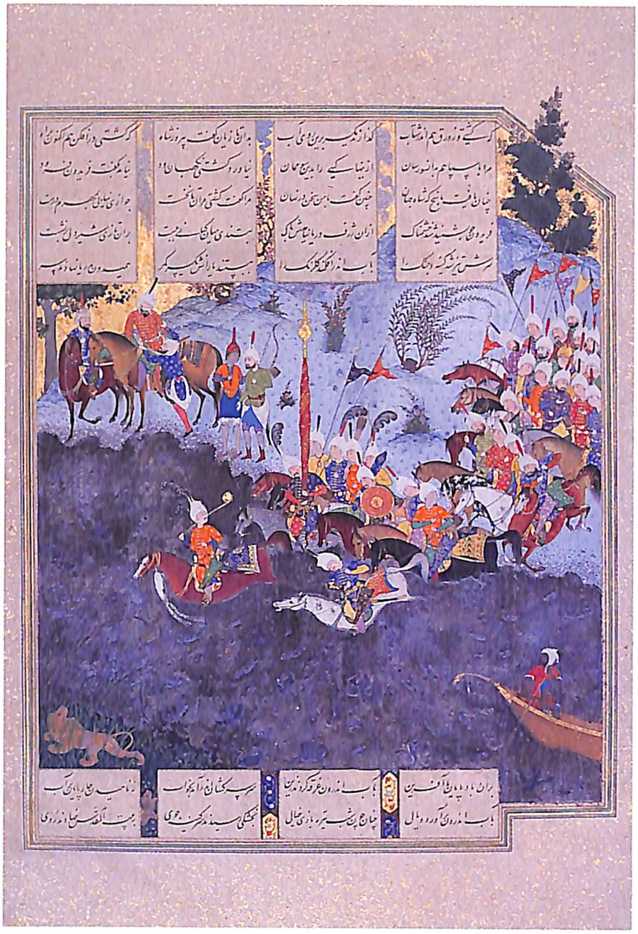
التاريخ
حوالي 1400 - 1430 م

المادّة
حبر وذهب على ورق

الطول: 177 سم، العرض: 101 سم

رقم القطعة
MS.119.2007

22 تأتي هذه الصفحة من مخطوطة قرآن ضخمة وفريدة تعود للعهد التيموري، وقد أُنتجت المخطوطة إمّا في ظل حكم بايسنقر وهو حفيد تيمورلنك (الذي حكم بين عامي 1370 و 1405 م) أو لتيمورلنك نفسه، وعلى نحو مفترض فقد حاول «عمر أقطع» أن يُثير إعجاب تيمورلنك بكتابة القرآن في منتهى الصغر ليتمكّن من وضعه في خاتم، ولكن ذلك لم يعجب السلطان فذهب الخطّاط المحبط، وكتب نسخة أخرى ولكن هذه المرّة كانت كبيرة بشكل استثنائي. فأُعجب السلطان بهذه النسخة كثيراً ونال الخطّاط تبجيلات عظيمة. والحفاظ على خط ممتاز بهذا الحجم الكبير على مدى وقت طويل يعتبر إنجازاً فنيّاً عظيماً ومدهشاً بالفعل. وتتكوّن المخطوطة من حوالي 1600 ورقة منفردة، ولا يزال بالإمكان رؤية رحلة (حامل) القرآن المصنوعة من الرخام في باحة مسجد الجامع في سمرقند عاصمة تيمورلنك والتي ربّما صنعت خصّيصا لتحمل هذا القرآن.



23 الشاهنامة (كتاب الملوك) هي قصيدة ملحمية ألّفها الشاعر الفارسي فردوسي حوالي عام 1010 م والتي أصبحت الملحمة القوميّة لإيران، وتعود صور المخطوطة إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي، وقد جمع مرسم الشاه طهماسب في النصف الأوّل من القرن السادس عشر الميلادي أشهر الفنّانين والحرفيّين، فوصلت الكتب مستويات غير مسبوقة من الإتقان والروعة، وشاهنامة الشاه طهماسب أكثر روعة ومن أعظم الإنجازات الفنيّة في مجال فن الكتاب الآتية من أي مكان أو زمان. فهي نتيجة أكثر من عشرين عاماً من التزويق والرسم وفنّ الخط، وفي سنواته الأخيرة لم يعد الشاه طهماسب مهتمّاً بالفنون فأرسل هذا المجلّد الرائع كهديّة لأحد السلاطين العثمانيّين.

'فريدون يعبر نهر دجلة
صفحة مصوّرة من شاهنامة الشاه طهماسب منسوبة إلى سلطان محمّد

الأصل
إيران (تبريز)

التاريخ
حوالي 1525 - 1535 م

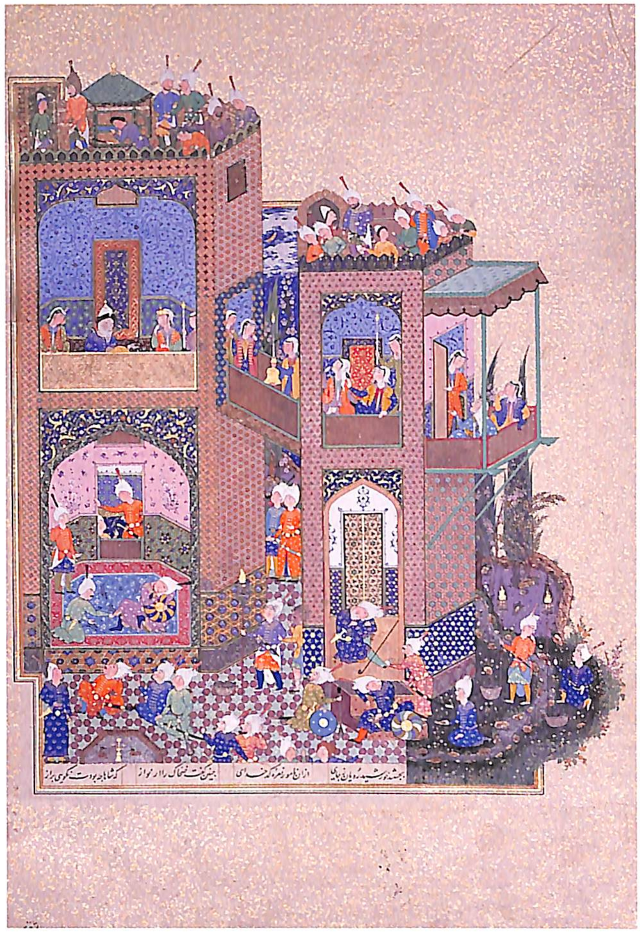
المادّة
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 27.1 سم،
العرض: 20.7 سم

رقم القطعة
MS.40.2007







كابوس الملك الضحّاك

صفحة مصوّرة من شاهنامة الشاه طهماسب منسوبة إلى مير مصوّر

الأصل
إيران (تبريز)

التاريخ
حوالي 1525 - 1535 م

المادّة
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 47 سم، العرض: 32 سم

رقم القطعة
MS.41.2007

26 تعود هذه الصورة أيضاً لشاهنامة الشاه طهماسب الشهيرة، ويوضّح هذا المشهد حدثاً في حياة الملك الشرّير «الضحّاك»، فبعد أن عقد صفقة مع الشيطان لينتزع العرش من أبيه لُعن الضحّاك بثعبانين نما من كتفيه يأكلان الدماغ البشري، ويبيّن المشهد «الضحّاك» مكروباً وقد استيقظ من كابوس ينبّؤه بسقوطه ويعكس المنظور المشوّش والكئيب للعمارة حالته النفسيّة المرتعبة.



25 هذا العمل المهم للفنّان الملكي الصفوي «ميرزا علي» وهو أحد الفنّانين المتميّزين في عمل الشاهنامة الضخمة والتي تم إنتاجها في المرسم الملكي للشاه طهماسب، وأنتج هذا الرسم وغيره لتلبية رغبة في تجميع المجلّدات التي جمعت من أعمال الرسم وفن الخط، وربّما أنتجت هذه الأعمال لرعاة غير متمكّنين ماديّاً بتمويل مخطوطات كاملة في الوقت الذي تناقص اهتمام ورعاية الشاه طهماسب بالرسم بصورة كبيرة.

شاب جالس
منسوبة إلى ميرزا علي

الأصل
إيران (غالباً مشهد)

التاريخ
حوالي 1570 - 1575 م

المادّة
ألوان مائية معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 11.6 سم، العرض: 6.4 سم

رقم القطعة
MS.32.2007



«القدّيس جيروم ممثّلاً الحزن»
صفحة مصوّرة من مجلّد ملكي لمغول الهند موقّع من قبل فرّوخ بك

الأصل
الهند

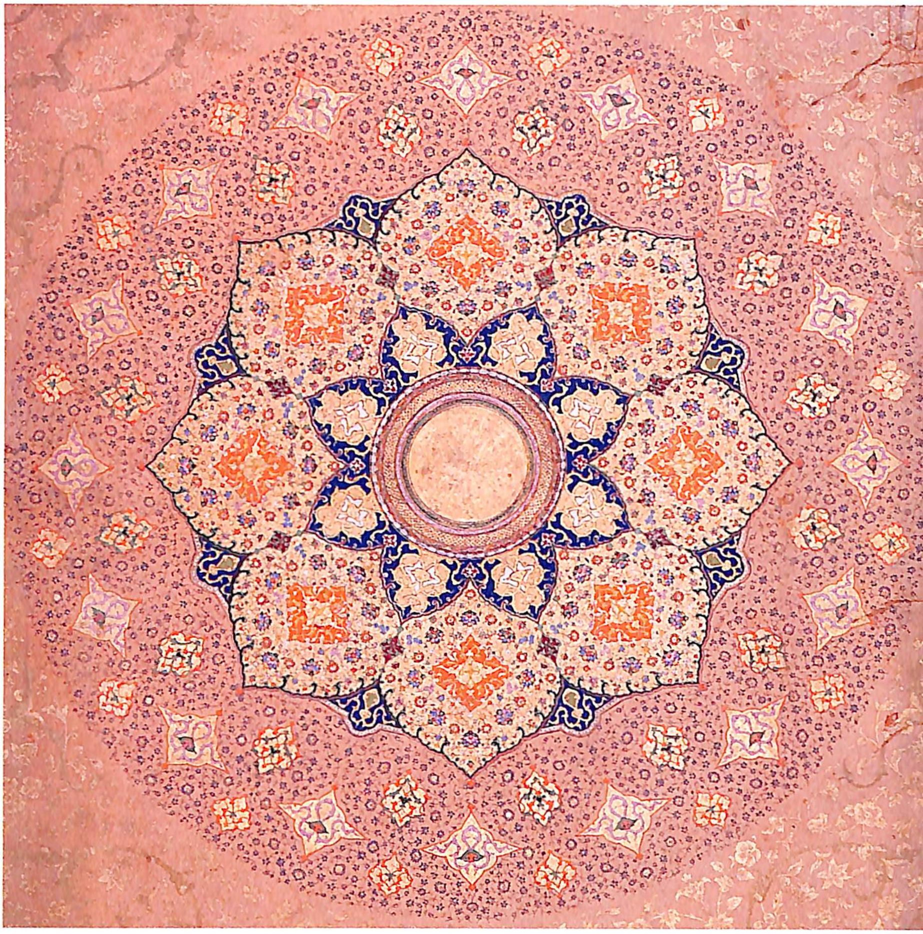
التاريخ
بتاريخ 1024 هـ/1615 م

المادّة
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 39.2 سم،
العرض: 25.9 سم

رقم القطعة
MS.44.2007

26 أنتجت هذه الرسمة للإمبراطور جهانجير وتمّ تركيبها في مجلّد الإمبراطور شاه جهان، ترتكز هذه اللوحة على عمل للفنّان الأوروبّي في القرن السادس عشر الميلادي «ألبريشت دورر » موضّحةً مدى انبهار أباطرة مغول الهند بفنون الثقافات الأخرى، وقد بدأ أسلوب نسخ الرسومات الأوروبيّة أو اقتراض جوانبها التركيبيّة خلال فترة حكم الإمبراطور «أكبر»، حيث تمّ جلب لوحات إلى الهند من قبل المبشّرين اليسوعيّين والمسافرين والمبعوثين. و«فرّوخ بك» هو الرسّام المثالي لهذا الفنّ - فهو فنّان غير مستقر، حيث كان يتنقّل بين مراسم الرعاة، كما أنّ أسلوبه تميّز بالتفرّد السيريالي.



27 يميل دارسو الفنّ الإسلامي الغربيّون إلى التركيز على اللوحات التوضيحية، ولكن إنتاج الكتب الراقية بحاجة إلى مهارات أخرى بنفس المستوى، فقد كان المُذهِّب مسؤولاً عن جميع الرسوم التوضيحيّة الزخرفيّة، وتبيّن هذه الصفحة المهارات الاستثنائية المطلوبة. وغالباً ما كانت المخطوطات الإسلامية والمجلّدات الفارسيّة والهنديّة تفتتح بصفحة من الزخارف المزوّقة المشعّة المعروفة باسم «شمسة» نسبة للشمس وكانت مصمّمة خصّيصا لإحداث تأثير بصري مبهر من البداية. وتشير الجودة الفائقة للزخارف ولا سيّما حجم الصفحة الكبير إلى أنّها نفّذت بأمر ملكي ويحتمل أن تكون هذه الصفحة قد أنجزت لأحد المجلّدات الملكيّة للإمبراطور شاه جهان في أربعينيّات أو خمسينيّات القرن السابع عشر الميلادي.

شمسة مزّوقة

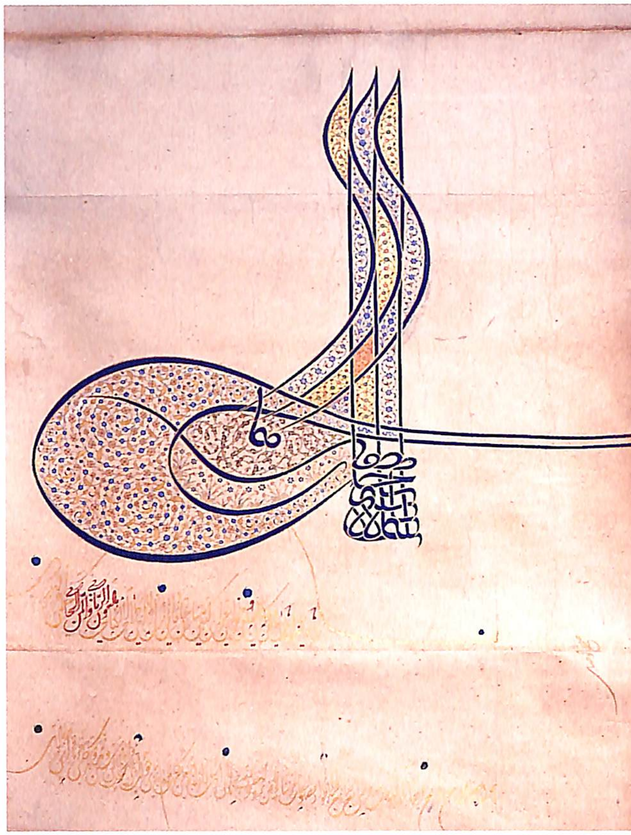
الأصل
الهند

التاريخ
حوالي 1640 - 1650 م

المادّة
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 38 سم، العرض: 27.4 سم

رقم القطعة
MS.53.2007



طغراء سليمان القانوني

الأصل
تركيا (اسطنبول)

التاريخ
بتاريخ 966 هـ (1559 - 1560 م)

المادّة
حبر وذهب على ورق

الطول: 295 سم، العرض: 59.5 سم

رقم القطعة
MS.1.1997

28 يعلن هذا المرسوم الملكي عن منح السلطان سليمان القانوني (الذي حكم بين عامي 1520 و 1566 م) إلى حفيدته قصراً في اسطنبول، ويعد هذا المرسوم الملكي تحفة فنّية من فنّ الخط العثماني وينتهي بطغراء السلطان المكوّن من إسمه وألقابه بتركيب فن الخط، والذي كان يستخدم كتوقيع وختم للسلطان لتعريفه على الوثائق والأنصاب التذكاريّة والقطع النقديّة وغيرها، وتم تصميم طغراء خاص في بداية حكم كل سلطان عثماني من قبل خطّاط البلاط، وبقي الشكل الأساسي خلال حكمه إلا أنّ الحجم والزخرفة كانت تعتمد على السياق، وهذا المرسوم متميّز على نحو خاص بسبب حجمه وكلفته، فالخط الأزرق المحدّد بالذهب واللفائف المزوّقة تبيّن أنّ هذا المرسوم الملكي في غاية الأهمّيّة.



29 بحلول القرن السابع عشر الميلادي أصبحت تقنيّة الرسم بالألوان الزيتيّة على قماش الجنفاص شائعة في البلاط بسبب الإحتكاك الواسع بالغرب، وبينما ظلّ طراز الرسم محليّاً كانت هناك أيضاً رغبة في تحرير أسلوب رسم اللوحات من الرسم النمطي الإسلامي ذو البعدين، وقد أوجدت الهيئات والوضعيّات الهرميّة مثالاً لفنّ التصوير الجديد، التي تحسّن الملامح القاجاريّة، فاللحى الطويلة السوداء وأظافر اليدين والأقدام المحنّاة كانت هي الصورة النموذجيّة لهذه الفترة.

صورة شخصيّة لحسن علي ميرزا «شُجاع السلطنة»

الأصل
إيران (طهران)

التاريخ
1810 - 1815 م

المادّة
ألوان زيتيّة على قماش الجنفاص

الطول: 176.5 سم، العرض: 99 سم

رقم القطعة
PA.4.2004





الخزف

إنّ التطوّر الذي حدث في الشرق الأوسط فيما يتعلق بصناعة الخزف المزجّج الواسع الإنتشار والتي أنتجت مواد مزخرفة وفاخرة على نطاق واسع هي ميزة مذهلة من مزايا العصر الإسلامي.

في السابق كان الفخّار المنزلي في الشرق الأوسط مؤلفاً بكامله من أواني غير مزجّجة ورديئة الصنع، لكن في أوائل القرن التاسع الميلادي صار الخزف المزجّج يُصنع بأشكال عديدة في مراكز لا تُحصى على امتداد العالم الإسلامي من إسبانيا وصولاً إلى وسط آسيا، وقد كان هذا حدثاً تاريخيّاً مُذهلاً ولم يكن يفوقه إلا إنتاج الخزف في الصين الذي تطوّر خلال قرون عديدة.

ظهرت فورة من الاختراع والإنتاج الخزفي في الأراضي الإسلاميّة المركزيّة وخصوصاً في مصر والعراق وأخذت صناعة الخزف بالانتشار سريعاً إلى أبعد حدود العالم الإسلامي حيث انتقلت مهارات ومعرفة صانعي الأشغال الخزفيّة معهم عندما هاجروا مع عائلاتهم لينشئوا ورش عمل في أماكن جديدة. وقد ظهر طلب على الأواني الجديدة في كل مكان ولكن الحافز الأكبر لهذه الصناعة هو عدد السكّان الذي أخذ ينمو في المدن القديمة والحديثة في أوائل العصر الإسلامي.

واستخدم الخزّافون في البلاد الإسلاميّة مواد وتقنيات بسيطة حيث ما كان متوفّراً لهم الطين المستخدم في البورسلان الصيني القابل للشوي في حرارات عالية والذي تمّ استيراده وتقليده كسلعة فاخرة والتي كانت تثير الإعجاب الشديد.

لقد استغلَّ الخزّافون في البلاد الإسلاميّة الخصائص الفريدة للفخّار المشوي في حرارة منخفضة في وقت مبكّر وتفوّقوا في ذلك على الخزّافين الآخرين، وهذه الخصائص تبلورت في التقنيّات الزخرفيّة العديدة والألوان التي لا حصر لها ممّا أسفر عن إنتاج أنماط زخرفيّة جديدة ومتعدّدة.





سلطانية

الأصل
العراق (غالباً البصرة)

التاريخ
القرن التاسع الميلادي

المادّة
فخار، تزجيج أبيض، طلاء أزرق

القطر
20.5 سم

رقم القطعة
PO.31.1999

30 تمّ استيراد البورسلان الصيني إلى الشرق الأوسط منذ أواخر القرن الثامن الميلادي، حيث تمّت المتاجرة به كبضائع في غاية الترف، ومن ثمّ أخذ الخزّافون العراقيّون بتقليد البورسلان الصيني الثمين باستخدام تزجيج أبيض معتم فوق الفخّار، إلا أنّ الكتابة المطليّة باللون الأزرق على هذه السلطانيّة هي ابتكار محلّي وتقول العبارة «ما عُمل صُلح» أو بدلاً من ذلك «ما عمل صالح». والزخرفة هذه المقيّدة والمبسّطة نوعاً ما تتباين مع الزخارف الكثيفة المعقّدة التي تتواجد بكثرة في الفكرة الجماليّة النمطيّة للفنّ الإسلامي.



31 تبيّن الأواني المنقوشة الإهتمام الجمالي بفن الخط لخصائصه الزخرفيّة والتعبيريّة على حد سواء، وقد زيّنت الأواني السامانيّة باللون الأسود على أرضيّة من الطين السائل الأبيض بشكل نمطي، وبعض الأحيان باستخدام زخارف مماثلة على أواني من الفضّة المصقولة ولكن باستعمال طلاء النّل الأسود، وتوضّح النقوش الاهتمامات الإجتماعية والأدبية لمالكي الأطباق، وكانت تحتوي عادة على حكم باللغة العربيّة أو أحاديث للرسول (صلى الله عليه وسلم) وخلفائه. والعبارة المنقوشة هنا هي حكمة منسوبة إلى يحيى بن زياد «وعاجز الرأي مضياع لفرصته حتى إذا ما فاته أمر عاتب القدر». ويُكشف النقش عندما يُؤكل محتوى الطبق ليعطي موضوعاً مثيراً للحديث ليختتم به تجمّع اجتماعي لعدد من المثقّفين.

طبق

الأصل
إيران أو آسيا الوسطى
(نيسابور أو سمرقند)

التاريخ
القرن العاشر الميلادي

المادّة
خزف، مزيّن بطين سائل أسود

القطر
42.5 سم

رقم القطعة
PO.24.1999



مصافي أباريق

الأصل
مصر

التاريخ
القرن الحادي عشر الميلادي

المادّة
فخّار محفور

القطر
9 سم

رقم القطعة
PO.226.2004

32 تظهر مهارات الخزّاف وإبداعه الفنّي في العصور الوسطى من خلال هذه القطع ذات الإستخدام اليومي، حيث كان ينحت قرص من الفخّار بتصاميم معقّدة ومفصّلة تماثل تخريمات زخرفيّة، وكانت توضع المصافي داخل الأباريق عند رابط العنق والجسم أثناء التصنيع لتمنع دخول الذباب، ولم تكن الجرار تزجّج كي تسمح للماء بالتسرّب عبر الجدران الفخاريّة والتبخّر وبذلك يبرد الماء بداخل الجرّة، وقد صُنعت الآلاف من الجرار ولكن من الفخّار الرقيق الذي ينكسر بسهولة وبالتالي بقيت المصافي فقط دون الجرار التي لم يتبقّى منها سوى الكسرات.



33 الطلاء بالبريق المعدني هي تقنية تستخدم فوق التزجيج، حيث يتمّ تثبيت مزيج من أوكسيدات الفضّة والنحاس في شوي ثان والذي يترك زخرفة بلمعة معدنيّة أو لؤلؤيّة، وقد ظهرت هذه التقنية لأوّل مرّة على الخزفيّات في العراق في الفترة العباسيّة المبكّرة، وانتقلت فيما بعد إلى مصر في عهد الفاطميّين، وعلى الأغلب جاءت عن طريق الحرفيّين الذين هاجروا من العراق، وتصوّر هذه السلطانية «هربي» وهي عبارة عن كائن خرافي على شكل رأس امرأة وجسم طائر، وهو تصميم شائع في العهد الفاطمي، وتعد الخلفيّة المنقّطة سمة من السمات القديمة للتصاميم ذات البريق المعدني.

سلطانية

الأصل
مصر

التاريخ
القرن الثاني عشر الميلادي

المادّة
فخّار مطلي بالبريق المعدني

القطر
20.5 سم

رقم القطعة
PO.200.2003



طبق
بتوقيع محمّد بن أبي طاهر

الأصل
إيران (قاشان)

التاريخ
بتاريخ شوّال 611 هـ (شباط 1214 م)

المادّة
فخّار مخلوط بالزجاج، طلاء بالبريق المعدني

القطر
20.5 سم

رقم القطعة
PO.285.2004

36 للخزف ذو البريق المعدني تاريخ طويل في العالم الإسلامي، وتعود أوّل النماذج إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديّين، وتطوّر إنتاج هذه الخزفيّات في إيران بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلاديّين إلى مستوى جديد تماماً، وكانت مدينة «قاشان» موقع الإنتاج الرئيسي حيث طوّر الخزّافون طرازاً مميّزاً من الزخرفة، فزُيّن هذا الطبق القاشاني الإستثنائي بامرأة ملثّمة تمتطي فيلاً، بالإضافة إلى أنّ هذا الطبق يحمل توقيعاً قد يكون لمحمّد بن أبي طاهر، وهو الخزّاف الشهير القاشاني في حقبة ما قبل المغول ورئيس عائلة أنتجت أواني مطليّة بالبريق المعدني على امتداد ثلاثة أجيال، وشكل الطبق المرتكز على ثلاث أرجل مأخوذ من تصميم استخدم في تشكيل المعادن وخاصّة المباخر.



35 تعكس زخرفة الأشخاص على الخزفيّات الإيرانيّة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديّين تقليداً معاصراً للرسم على الجدران والمخطوطات، والتي لم يبقى له أثراً إلا القليل. وتصاميم الأواني المينائيّة تتضمّن أحياناً أحداثاً هامّة من ملحمة الشاهنامة، ومن المحتمل أن المشهد المصوّر على هذه السلطانيّة يعرض إحدى أحداث تلك الملحمة، فهنا أحد الجنود يقدّم رأس اللواء «أين غاشاب» - الذي كان معارضًا - إلى الحاكم «بهرام شوبينا»، إلا أنّ الجندي الذي يحمل الرأس قد أساء فهم الحاكم، حيث كان «بهرام» يحترم «أين غاشاب» احتراماً شديداً فأمر بقتل الجندي شنقاً.

سلطانية

الأصل
إيران

التاريخ
بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلاديّين

المادّة
فخّار مخلوط بالزجاج، طلاء بالمينا

الارتفاع: 9.5 سم، قطر: 21.6 سم

رقم القطعة
PO.228.2002







جرّة

الأصل
سوريا (دمشق على الأغلب)

التاريخ
أواخر القرن الثالث عشر أو القرن الرابع عشر الميلاديّين

المادّة
فخار مخلوط بالزجاج، زخارف باللون الأزرق والأسود والأحمر، تزجيج

الارتفاع
36.5 سم

رقم القطعة
PO.40.1999

36 هذه الجرّة هي إحدى أهمّ الخزفيّات التي بقيت من سوريا، فكتبت على كتف الجرّة كلمة «نوفر» أي زنبق الماء، بالإضافة إلى نقش آخر وهو «مشفى نوري» إشارة إلى المشفى المشهور في دمشق الذي أسّسه «نور الدين محمود الزنكي» في القرن الثاني عشر الميلادي. والرنك المرسوم على جسم الجرّة كان الشعار الخاص لنور الدين، وأيضاً شعار السلطان المملوكي «قلاوون» الذي تعالج في المشفى ومن ثمّ قام بترميمه في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي. وكانت الجرّة تحوي في الأصل مستحضراً دوائيّاً من النوفر، والتي وصفت خصائصه من قبل الصيادلة التقليديّين على أنه «صارم وملطّف ومسكّن ومضاد للإلتهابات». وعلى الأغلب كانت تحتوي صيدليّة المشفى على عشرات الجرار المماثلة والتي كانت على شكل برميلي لحفظ أنواع عديدة من العقاقير، إلا أنّ هذه القطعة الباقية تعد فريدة من نوعها.



37 بدأت صناعة الخزف الإزنيقي في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، وأنتجت أفضل الخزفيّات على الإطلاق بحلول منتصف القرن السادس عشر الميلادي. ومن الأواني والبلاطات المصنوعة في ذاك الوقت كانت طلبيّات الأباطرة تعد من الخزفيّات ذات أعلى جودة، إلا أنّ قلّة الموارد الماليّة وتسديد المستحقّات بوقت متأخّر من البلاط دفع الخزافين للتوجّه إلى الأسواق التجاريّة وإنتاج أواني ذات جودة أقل. وصنعت هذه القنّينة في أوج غنى مدينة إزنيق، وجمع اللونين الأزرق والفيروزي كان شائعاً في منتصف القرن السادس عشر الميلادي قبل إدخال درجات من اللونين الأحمر والأخضر الفاقعين.

قنّينة

الأصل
تركيا (إزنيق)

التاريخ
حوالي عام 1540 م

المادّة
فخار مخلوط بالزجاج، رسوم تحت طبقة مزجّجة باللونين الأزرق والفيروزي

الارتفاع
37 سم

رقم القطعة
PO.47.1999



طبق

الأصل
تركيا (إزنيق)

التاريخ
حوالي 1545 - 1550 م

المادّة
فخّار مخلوط بالزجاج، زخارف باللون الأزرق والأسود والفيروزي والأرجواني والأخضر الباهت (لون نبتة المرمريّة) تحت طبقة مزجّجة.

الارتفاع: 4.2 سم، قطر: 29.6 سم

رقم القطعة
PO.48.1999

38 تشير الزخرفة على هذا الطبق إلى أنّها نمطيّة بالنسبة للخزف العثماني المنتج في مدينة إزنيق في أواسط القرن السادس عشر الميلادي، وهي المرحلة التي تمّ فيها استبدال التصاميم الرسميّة المستخدمة في مراحل سابقة بتصاميم أزهار أكثر طبيعيّة، فأصبحت الأزهار مثل زهرة القرنفل والسوسن والوردة وزهرة البرقوق تصاميم رائجة، واستمرّ تطويرها على مرّ القرن السادس عشر الميلادي. وتمثّل الألوان المستخدمة على هذا الطبق أكثر الألوان الخافتة التي عرفت في الأواني الإزنيقيّة إجمالاً، فلم يتمّ إضافة اللون الأحمر إلا بعد منتصف القرن السادس عشر الميلادي، فكان الخزّافون يستخدمون لوحة ألوان تحتوي على الأزرق والفيروزي والأرجواني والأخضرين الباهت والزيتوني.



39 يبرز هذا المزيج الغني باللون الأزرق والأسود والأحمر والأخضر على خلفيّة بيضاء، ويعود هذا الطبق إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي عندما أضاف الخزّافون اللون الأحمر الفاقع والبارز الذي اشتهرت به مدينة إزنيق. وتشهد زهور القرنقل الشبه طبيعيّة وزهور السوسن المحوّرة على الولع بالزهور وفنّ تنسيق الحدائق عند العثمانيين.

طبق

الأصل
تركيا (إزنيق)

التاريخ
حوالي 1570 - 1575 م

المادّة
فخّار مخلوط بالزجاج، زخارف تحت طبقة مزجّجة

القطر
26.3 سم

رقم القطعة
PO.49.1999

المشغولات المعدنيّة

كانت المشغولات المعدنيّة من القطع الأشد أهمّية عبر تاريخ الحضارة الإنسانيّة وليس على صعيد صناعة أدوات عمليّة مميّزة فحسب بل كأدوات فنّيّة متفوّقة.

ويمكن للأدوات العمليّة من المشغولات المعدنيّة مثل رأس النافورة على سبيل المثال أن تصبح أعمالاً فنيّة رائعة، فيُصنع برهافة وقوّة على شكل حيوان يتدفّق الماء من فمه ويتمّ تذهيبه ليبدو كالذهب الخالص، ولقد شكّلت مثل هذه المشغولات عنصراً هامّاً في بيئة تعكس قوّة وذوق صاحبها فالقناع الحربي الذي كان يثبّت في مقدّمة الخوذة صمّم ليُعجب الأصدقاء وليرعب الأعداء، وكانت المقلمة ليست فقط لحفظ أدوات الكتابة ولكن لتُدل على مرتبة وهيبة صاحبها.

استمرّت صناعة المشغولات المعدنيّة في العالم الإسلامي على نفس التقاليد التي سبقت ظهور الإسلام، ولكن تمّ تطوير أساليب وتقنيّات خاصّة بها، فأسلوب تكفيت النحاس بزخارف من الذهب والفضّة كان إبتكاراً خاصاً، وطوّر حرفيّو المعادن أنماط زخرفيّة معقّدة ودقيقة بالإضافة إلى مشاهد من حياة البلاط والتي كانت تضاهي بتشابكها ومهارتها الفنّيّة براعة رسّامي المنمنمات.

في حين بقيت العديد من الأواني القديمة سليمة إلا أن الكثير منها قد فُقِد ليس بسبب الصدأ والإهتراء فحسب بل بسبب إعادة التصنيع بشكل خاص، فالأواني القديمة أو التالفة كانت تصهر لتوفير مادّة خام لقطع جديدة، وهذا ينطبق خصوصاً على المعادن الثمينة من الذهب والفضّة والتي كانت سابقاً خاصّة بالطبقة الراقية من المجتمع، فما تبقّى اليوم من مشغولات معدنيّة مماثلة إلا التي كانت تصنّع من مواد أرخص ثمناً.





رأس نافورة

الأصل
إسبانيا

التاريخ
منتصف القرن العاشر الميلادي

المادّة
برونز محفور

الارتفاع
48.1 سم

رقم القطعة
MW.7.1997

40 قد انتصب رأس النافورة هذا على شكل أيّلة المطلي ليبدو كالذهب الخالص بجانب حوض أو بركة والماء ينساب من فمها في أحد قصور الأندلس. وقد صُبّت كقطعة واحدة باستخدام تقنيّة «الشمع المُسال» حيث يتمّ صنع نموذج بقياس كامل من الشمع ويُكسى بعدها بالفخار، ويُسال الشمع عندما يشوى الفخار مزوّداً المعدن المصهور بقالب وقد غُطّي سطح الأيّلة بزخرفة تظهر كأنّها ترتدي نسيجاً.



41 هذا الإسطرلاب الأسطواني المسطّح الذي صنعه الخجندي - وهو أحد روّاد الفلك والريّاضيّات وصانع أدوات فلكية - يجمع بين الجمال والحسابات العلميّة المتقدّمة، وهو أداة ذات أهمّيّة خاصّة كونه أحد أوائل الإسطرلابات التي بقيت إلى يومنا هذا. تحتوي رسمة خريطة النجوم على مؤشّرات لثلاث وثلاثين نجماً، بالإضافة إلى ستّة طيور محفورة بأسماء النجوم، تشير رؤوس مناقيرها إلى مواقع هذه النجوم، كما أنّها تدمج أوراق رباعيّة والتي وجدت على خرائط النجوم في الإسطرلابات الأوروبّيّة الأولى.

إسطرلاب

صنعه حامد بن الخضر الخجندي

الأصل

إيران (الريّ) أو العراق (بغداد)

التاريخ

بتاريخ 374 هـ (984 - 985 م)

المادّة

نحاس محفور

القطر

15 سم

رقم القطعة

SI.5.1999



إسطرلاب
صنعه أحمد بن حسين بن باسو

الأصل
إسبانيا (غرناطة)

التاريخ
709 هـ (1309 - 1310 م)

المادّة
نحاس أصفر

القطر
13.5 سم

رقم القطعة
MW.342.2007

42 هذا الإسطرلاب واحد من ثلاثة إسطرلابات متبقّية من صناعة أحمد بن حسين بن باسو، العالم الفلكي المعروف وموقّت جامع غرناطة الكبير. لهذا الإسطرلاب خمس صفائح معدّة للاستخدام في مكّة المكرّمة وعُمان وأسوان والاسكندرية، وغرناطة وملقا والجزيرة الخضراء (إسبانيا). وقد نُقشت باللغتين العربيّة واللاتينيّة ويعكس استخدام اللغة اللاتينيّة دور حركة المعرفة الإسلاميّة من الشرق إلى الغرب بواسطة إسبانيا كجسر يربط بين الإثنين.



43 المقلمات، بالإضافة إلى استخدامها العملي في حفظ الأقلام والحبر، إلا أنّها أيضاً كانت ذات أهمّيّة رمزيّة في محيط البلاط والإدارة على حد سواء. وينطبق هذا الأمر خصوصاً في عهد المماليك في مصر (1250 – 1517 م) حيث يمثّل شعار المقلمة شخصية دوادار، وهو السكرتير التنفيذي أو المرسال الملكي المشرف على تنفيذ أوامر السلطان. وبالأضافة إلى التصاميم الهندسيّة واللفائف الزهريّة على هذه القطعة الراقية، هناك رسومات لعازفين وصيّاد أسود وحاكم يجلس على عرشه بين أشكال زخرفيّة مدوّرة.

مقلمة

الأصل
سوريا أو العراق

التاريخ
أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

المادّة
نحاس مكفّت بالذهب والفضة

الارتفاع: 3.9 سم، الطول: 23 سم، العرض: 4.7 سم

رقم القطعة
MW.121.1999



كشكول

الأصل
غرب إيران

التاريخ
1550 م

المادّة
نحاس أصفر محفور

الارتفاع: 7.4 سم، الطول: 38 سم

رقم القطعة
MW.19.1997

44 شكل هذه الآنية مستمد من كأس للشراب على شكل قارب كان يستخدم في فترة ما قبل الإسلام والفترة المبكّرة منه لشرب النبيذ. وقد اكتسب هذا الكأس تدريجيّاً رمزيّة صوفيّة ووفقاً للشاعر الفارسي نور الدين عبد الرحمن جامي الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، ترمز الآنية المصنوعة على شكل هلال للقمر ويرمز النبيذ المسكوب في الكأس للشمس. وعلى الرغم من أنّ النبيذ يعتبر مشروباً كحوليّاً محرّماً عند المسلمين، إلا أنّه كان يرمز إلى تحقيق «النشوة الروحانيّة» في الأدب الصوفي.



65 تكشف النقوش حول جسم الشمعدان المكفّت بالذهب والفضّة بأنّه قد صُنع لأبي إسحاق إنجو، الحاكم الإيراني في إقليم فارس (الذي حكم بين 1341 و 1356 م)، وكانت عاصمته شيراز مركز حيوي للفنون حيث صُنع هذا الشمعدان على الأغلب. وقد ذاع صيت حرفيّي شيراز ببراعتهم واتقانهم لتقنيتي الحفر والتكفيت ذات الجودة العالية. والجسم مغطّى بزخارف مُفصّلة وصور تشخيصيّة من ضمنها صور أبو إسحاق مع حاشيته وزوجته ووصيفاتها، كما يوجد أيضاً فرط من صور الحيوانات والمخلوقات الخرافيّة.

شمعدان

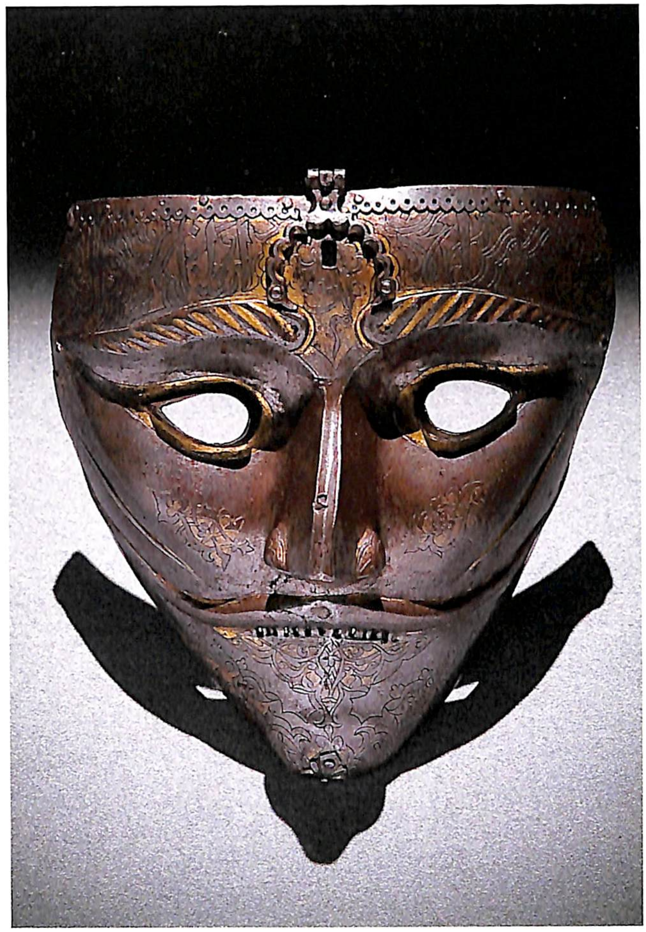
الأصل
إيران (شيراز)

التاريخ
1341 - 1356 م

المادّة
نحاس أصفر محفور ومكفّت بالذهب والفضّة

الارتفاع: 34.5 سم،
القطر: 38.2 سم

رقم القطعة
MW.122.1999



قناع حربي

الأصل
تركيا الشرقيّة أو إيران الغربيّة

التاريخ
القرن الخامس عشر الميلادي

المادّة
فولاذ مكفّت بالذهب

الارتفاع: 21 سم، العرض: 18.6 سم

رقم القطعة
MW.6.1997

46 يتّصل هذا القناع المذهّب في الأصل بخوذة، كما توجد رباطات تربطه بالذقن والحواجب والتي تعمل على ربطه إلى «لحية» فولاذيّة واقية. وتذكر النقوش حول وجه القناع «عدن»، وهي إشارة محتملة للجنّة. وقد ظهر الخيّالة المتوعّدون مرتدين أقنعة حرب فولاذيّة في منمنمات الشاهنامة في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، مُشيرة إلى انتشار استخدامها الواسع في المعارك في إيران.



47 لعلّ تكليف السلطان بايزيد الثاني بهذا اليطغان، أو «السيف القصير» لمأمور في البلاط كان من أوائل الأمثلة التي عرف تاريخها، ويشير شكل المقبض الذي جاء من فترة ما قبل الإسلام أو الفترة الإسلاميّة المبكّرة إلى تقاليد صناعيّة قديمة، ولكن الزخرفة التزينيّة نموذجيّة للفترة العثمانية فيما يخصّ العناصر الجماليّة الحادّة، والتي تتباين مع الأواني الخزفيّة الإزنيقيّة الزاهية بالألوان.

سيف «يطغان» وغمد
صنعه مصطفى بن كمال الأقشهري

الأصل
تركيا

التاريخ
1481 - 1512 م

المادّة
فولاذ مكفّت بالذهب، خشب، جلد

الطول
76 سم

رقم القطعة
AA.6.1997

المجوهرات

لقد عرف الإنسان الذهب والفضّة والأحجار الكريمة النادرة والثمينة منذ عصور ما قبل التاريخ. استعملت هذه القطع لتدلّ على المكانة والثروة من خلال استخدامها في الزينة أو على شكل مستلزمات حياة مُترَفة كأواني الشراب أو أطباق التقديم المصنوعة من الذهب والفضّة كما استخدم الأثرياء هذه المعادن النفيسة في زخرفة حتى الأثاث أو الحليات المعماريّة.

وما لا يقل أهمّية عن ذلك هي إمكانية استعمال هذه المواد للاحتفاظ بالثروة بشكل مضمون وسهولة حملها ممّا يساعد في إخفاءها عن اللصوص وموظفّي الضرائب، أو إن لزم الأمر للمغادرة العاجلة من مكان إلى آخر عندما يتطلّب الموقف ذلك.

وبالإضافة لذلك يمكن أن يتمّ إعادة تصنيع الذهب والفضّة بسهولة من شكل إلى آخر حسب الحاجة، كالمجوهرات التي نزعت منها الأحجار الكريمة أو الأواني الذهبيّة التي أعيدت صناعتها كقطع نقديّة، وبسبب سهولة صياغة الذهب والفضّة لم يعد مالكوها بحاجة إلى الاحتفاظ بالطرازات القديمة فيقومون بإعادة تصنيع حليّهم وأوانيهم لتغدو أكثر عصريّة.

على الرغم من فائدة إعادة التصنيع للمالك إلا أنّها تعد خسارة للمهتمّين بالماضي اليوم فلم يبقى من الأعداد الهائلة للحليّ والأواني المصنوعة من المعادن النفيسة التي يصفها الأدب إلا القليل، والأدوات التي كانت شائعة كالأطباق والأواني والحلي الصغيرة أصبحت نادرة الوجود في الوقت الراهن، وأمّا الجواهر والأحجار الكريمة فقد بقيت بكميّات أكثر لصعوبة إعادة تصنيعها.





زوج من الأساور

الأصل
مصر

التاريخ
بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديّين

المادّة
ذهب مزيّن بأسلاك ذهبيّة وبزخارف محبّبة

القطر
8 سم

رقم القطعة
JE.118.2003

48 بلغت حرفة صياغة الذهب على المستوى الجمالي والتقني أوجّها في عهد الفاطميّين، فقد تألّقت المجوهرات التي استلهمت عناصرها الزخرفيّة من فترات قديمة، كما ويمكن إجراء مقارنة بين حلي الفاطميّين والحلي الذهبيّة المطليّة بالمينا لمنافستهم الدولة العظمى المعاصرة الأمبراطوريّة البيزنطيّة. فيمكن رؤية عادة تزيين المعاصم بأساور مطابقة في الرسوم التصويريّة على الخزف الفاطمي. وهذا الزوج من الأساور هو أفضل مثال عُرف بصناعته في ظل الحكم الفاطمي في مصر وسوريا في الفترة ما بين القرنين العاشر والثاني عشر الميلاديّين. وقد تم صناعة أساور مشابهة من الفضّة.





عقد

الأصل
الهند

التاريخ
1607 - 1619 م

المادّة
ذهب، إسبينيل محفور (ياقوت بالاس) الماس، لؤلؤ

الطول
38.5 سم

رقم القطعة
JE.26.1997

49 لقد نقشت على ثلاث خرزات من إحدى عشرة خرزة من الإسبينيل اسم إثنين من أعظم أباطرة مغول الهند في القرن السابع عشر الميلادي وهما جهانجير وشاه جهان، ويعرف الإسبينيل ذو اللون الأحمر الزهري اللامع باسم «ياقوت بالاس» على اسم منطقة «باداخشان» في أفغانستان حيث تم استخراج هذا الحجر الكريم لأوّل مرّة، وكان لدى مغول الهند شغف بالإسبينيل حيث قاموا بجمعه بكميّات هائلة واستخدموه في حليّهم الفاخرة وفي تزيين عماماتهم، هذه الأحجار الكريمة لم تقطع بل كانت تصقل ثمّ يتم نقش أسماء الأباطرة وغيرهم من المالكين عليها وخصوصاً على أثمنها.



قلادة من اليشم عليها كتابة

الأصل
الهند

التاريخ
بتاريخ: 1041 هـ (1631 - 1632 م)

المادّة
يشم (نفريت) منحوت

الطول: 5.1 سم، الارتفاع: 3.3 سم

رقم القطعة
JE.85.2002

50 تميمة الـ هالديلي هي نوع من القلادات التي تُلبس لتخفّف عن مُرتديّها من خفقان القلب السريع وقد كانت ملكاً للإمبراطور شاه جهان مكسور الفؤاد، وهي عبارة عن تميمة خاصّة ومقرّبة منه وكان يرتديها لتخفّف عنه حزنه على خسارة زوجته الحبيبة الإمبراطورة ممتاز محل والتي توفّيت في عام 1631 م. وقد كان يلبسها بالقرب من قلبه حينما كان يبني أشهر نصب تذكاري في العالم يُعبّر عن حب رجل لزوجته ألا وهو (تاج محل).







زمرّد

الأصل
الهند

التاريخ
1107 هـ (1695 - 1696 م)

المادّة
زمرّد منقوش

الارتفاع: 5.1 سم، الطول: 4 سم

رقم القطعة
JE.86.2002

51 وجد الزمرّد الذي أحضره تجّار أوروبيّون مؤخّراً من كولومبيا في أميركا الجنوبيّة إقبالاً كبيراً بين أفراد نخبة مغول الهند، وكانوا يرتدون الزمرّد المحفور (كطِلسم) فيلمس النقش جلد أعلى الذراع حيث كان يعتقد بأن حفر النقوش على الزمرّد تزيد في فعّاليّتها وتساعد في ردّ الشياطين كما أنّها تمنع الأمراض.

وتحتوي النقوش على هذه الزمرّدة الرائعة دعاءًا للمذهب الشيعي، وعلى الأغلب كانت ملكاً لأحدضبّاط الإمبراطور أو أحد نبلائه، حيث كان العديد منهم من أصل أمّا شيعة منطقة الدكّان أو شيعة الفرس.



52 هذه القطعة استثنائية ومثيرة للإعجاب حقّاً، فالصقر هذا مصنوع من الذهب والمينا ومرصّع بالكثير من الأحجار الكريمة ومنها الزمرّد والألماس والياقوت، وقد صُنعت هذه القطعة في المشغل الملكي وكانت جزءاً من جواهر شاه جهان الخاصّة. يرمز الصقر للملكيّة في حين الطيور المرتبطة بالحكّام المسلمين تمثّل النصر والقوّة، وقد كان الصقر رمزاً مفضّلاً للشاعر الصوفي رومي الذي كان غالباً يتحدّث عن الروح على أنّها صقر، على الأغلب كان هذا الطير يزيّن كرسي عرش أو كان يحمل في مقدّمة موكب رسمي.

صقر

الأصل
الهند

التاريخ
حوالي عام 1640 م

المادّة
ذهب مطلي بالمينا ومُرصّع بالياقوت والزمرّد والماس وحجر السفير والعقيق

الارتفاع: 23.4 سم،
القطر: 8.3 سم، العرض: 6.9 سم

رقم القطعة
JE.69.2001

الـزجـاج

الزجاج المصنوع من الرمل المصهور هو ابتكار منطقة الشرق الأوسط حيث طُـوّر إلى أشكال رائعة، وقد وصل الزجاج إلى مصر القديمة كمادّة فاخرة وتمّ تطويره في عصر الرومان إلى مادّة استخدام يومي ابتداءاً من العلب ووصولاً إلى قوارير العطور الثمينة والرقيقة، وورث العالم الإسلامي هذا الإرث فطُوّرت المواد والمهارات لتلبية إحتياجات المدن المزدهرة.

الزجاج مادّة متعدّدة المميّزات حيث يمكن صناعته بتكلفة بخسة كأواني شفّافة كبيرة وملائمة للتخزين والنقل كما إنّه يعتبر حجر شبه ثمين يمكن معالجته وتحويله إلى أيّ شكل تقريباً، كما يمكن زخرفته باستخدام تقنيّات متنوّعة مذهلة مثل التشكيل الحراري والقولبة بالنفخ والنقش والقطع بالعجلة والطلاء بالبريق المعدني والطلاء بالمينا.

لقد طوّر صانعو الزجاج في الدولة الإسلاميّة في العصور الوسطى تقنيّات لزخرفة الزجاج والتي عرفت لاحقاً في كل مكان في العالم، أمّا في أوروبّا فلم نشهد تطوّراً في هذا المجال حتى القرن التاسع عشر الميلادي أثناء الثورة الصناعية، فطوّر صانعو الزجاج في الدولة الإسلامية بعض التقنيات القديمة مثل التشكيل الحراري والقولبة بالنفخ والقطع، وقد ابتكروا الزخرفة المطليّة وخصوصاً بالمينا والذي كان مجد العصور الوسطى.

ولم تتطوّر صناعة هامّة للأدوات الزجاجيّة في الصين والشرق الأقصى حيث كان يستورد الزجاج من العالم الإسلامي كسلعة فاخرة، ويدين الزجاج الأوروبّي الجميل بأصله للعالم الإسلامي حيث تمّ تبنّي أسراره بداية في إيطاليا ومنها إلى باقي أرجاء القارة.





قدح

الأصل
العراق أو مصر

التاريخ
بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديين

المادّة
زجاج مكشر بعجلة

الارتفاع: 8.5 سم، القطر: 10 سم

رقم القطعة
GL.19.1999

53 طُوّرت تقنيّة الزجاج «المشطوف» الواضح على هذا القدح في البداية في سامرّاء (في العراق) حيث استخدم في الزخرفة الجصّية على عمائر المدينة. وأصبح طرازاً رائجاً في كل أنحاء العالم الإسلامي وعند وصوله إلى مصر الطولونيّة تمّ استخدامه على مواد متنوّعة مثل الزجاج والخشب والبلور الصخري. وتعرف هذه القطعة كواحدة من أكثر الأمثلة كمالاً لهذا الطراز بالزجاج حيث يتمّ كسر الزجاج بأسلوب الشطف عن طريق مسكه فوق عجلة رحى من الحجر أو النحاس.









مزهريّة
«المعروفة بمزهريّة كافور»

الأصل
سوريا على الأغلب

التاريخ
أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

المادّة
زجاج، مينا زجاجية، تذهيب

الارتفاع: 29 سم، القطر: 19.7 سم

رقم القطعة
GL.6.1998

56 هذه القطعة من أوائل القطع الزجاجيّة باللون الأزرق الكوبالتي أو الأرجواني الداكن المطلي بالمينا والتي تعود إلى العهدين المملوكي والأيّوبي، وهي ضمن مجموعة تضمّ أقل من عشرين تحفة بقيت سليمة من ذاك الزمن إلى يومنا هذا، وهي غريبة بشكل خاص لأنها قطعة دنيويّة بينما أكثر القطع الزجاجيّة المعاصرة المتبقّية هي مشكاوات المساجد، والقطع غير الدينيّة هي أكثر عرضة للكسر حيث كانت تُستخدم وتنظّف باستمرار وحين تُكسر يتم رميها. ويدور حول أعلى عنق المزهريّة شريط بالخط الكوفي الأبيض على أرضيّة زخارف ملوّنة ومن أسفله يوجد شريط بخط مائل مذهّب، وهما يذكران ألقاب عديدة للراعي المجهول ومنها «مولانا السلطان، الحاكم.»



55 كانت تتدلّى السراجات المصنوعة من الزجاج المنفوخ والمذهّب المموّه بالمينا إبّان الحقبة المملوكيّة في مصر وسوريا من الأسقف لتنير المباني، وقد أنتج منها كميّات هائلة في القاهرة في القرن الرابع عشر الميلادي لتزيين المساجد والمقابر العديدة التي بناها الحكّام المماليك وحاشيتهم بشغف، ودور مثل هذه المشكاوات زخرفي أكثر ممّا هو للإضاءة حيث كانت تستخدم أنواع أخرى من السراجات أيضاً. لقد بقي الكثير من المصابيح المطليّة بالمينا معلّقة عبر القرون إلى أن عرفت قيمتها الفنّيّة فتمّ نقلها من مواقعها الأصليّة - والتي كانت غالباً أضرحة بحاجة إلى الترميم - إلى بر الأمان في المتاحف.

مشكاة مسجد

الأصل
مصر (القاهرة)

التاريخ
حوالي 1412 - 1415 م

المادّة
زجاج، مينا زجاجيّة وتذهيب

الارتفاع: 28.5 سم،
القطر: 24.2 سم

رقم القطعة
GL.321.2002

العاج

لقد كان عاج الفيل مادّة فاخرة منذ عصور بعيدة ولطالما كانت خصائصه المادّيّة غالية الثمن، فلونه لؤلؤي أبيض كما أنّه يلوّن بسهولة وله لمعان رائع عندما يصقل كما ويمكن نحت تفاصيل دقيقة عليه بسهولة. وقد يُستخدم وحده في صناعة صناديق صغيرة وأدوات أخرى أو كترصيع زخرفي يتباين مع خشب الأبنوس الأسود، ويعد العاج مادّة نادرة لم تتوافر بكثرة.

وتمّت المتاجرة به شمالاً من شبه الصحراء الإفريقية، هذا وقد كان العاج مطلوباً بشدّة من ثقافات الشرق الأوسط والبحر المتوسّط بشكل متواصل مثل مصر القديمة وبلاد الرافدين واليونان الكلاسيكية وروما وبيزنطة والساسانيّون فيما بعد، وورث المسلمون هذا الإرث واستمرّت تقاليد صناعته المتنوّعة.

والقطع الثلاث المعروضة هنا تُبيّن الاستخدام المسرف للمادّة حيث تمّت صناعتها من أجزاء صلبة من الناب، كما وقد كانت تستخدم رقائق من العاج فتلوى وتُدمج للحصول على أعمال عاجيّة أقل تكلفة.

وتثير قطعة الشطرنج الصلبة والثقيلة والملساء الإعجاب بالمادّة وحدها، فتخيّل منظر لوح كامل كبير من الشطرنج يتكوّن من 16 قطعة عاجيّة بيضاء و16 أخرى من خشب الأبنوس أو من العاج الملوّن بالأسود.

وأمّا العلبة الإسبانية الصلبة المجوّفة من الداخل فاستخدمت فيها تقنيّة التجويف والتي تعد مُسرِفة، ولكنّها رغم ذلك تمنح القطعة وزنها الخفيف المُترف. ويُظهر النحت المفصّل جيّداً طبيعة العاج الحسنة التعريق.

ويبيّن شكل قارورة البارود ذاتها والذي يأخذ نفس شكل الناب الطبيعي قيمتها.





قطعة شطرنج

الأصل
مصر أو صقلية

التاريخ
القرن الحادي عشر الميلادي

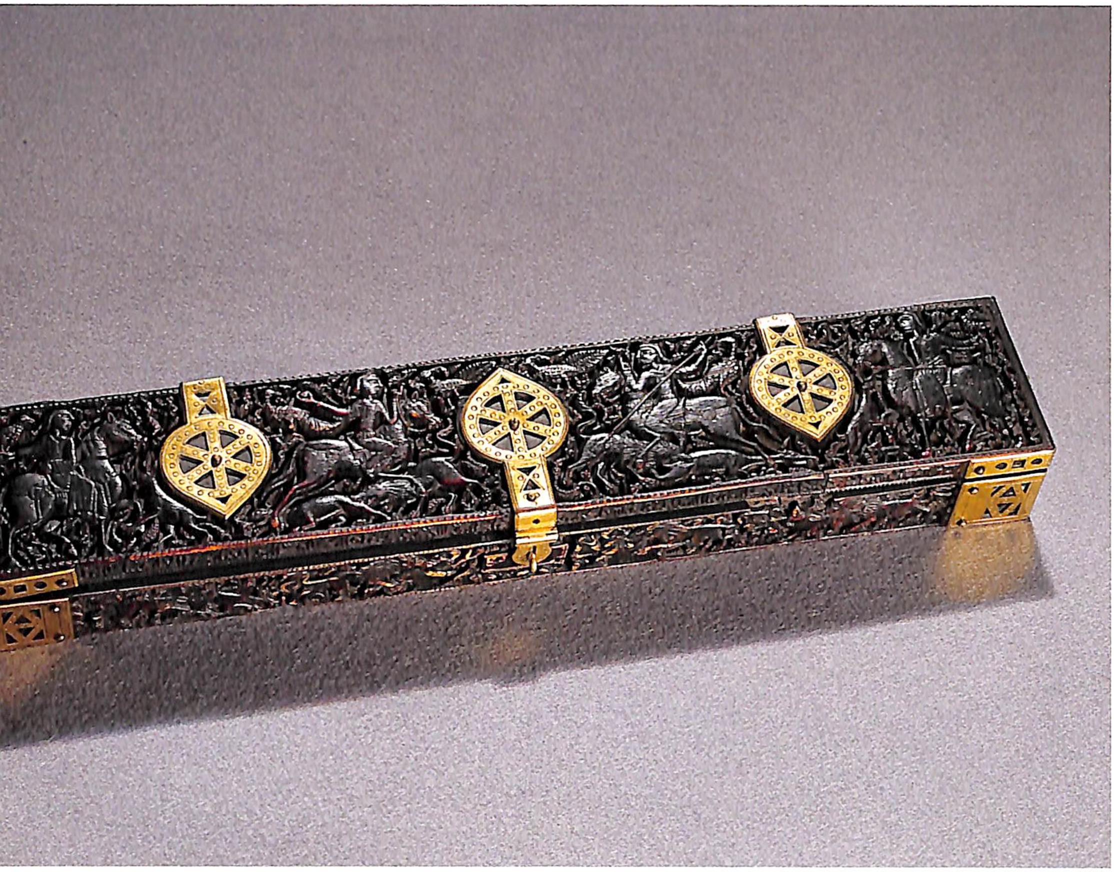
المادّة
عاج، تكفيت ملوّن

الارتفاع: 8.5 سم، الوزن: 610 غرام

رقم القطعة
IV.5.1998

56 كانت لعبة الشطرنج لعبة منزليّة رائجة انتشرت بسرعة من الهند إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي، وفي هذا الوقت كانت لعبة الشطرنج تُلعب حصراً في محيط الملوك والنبلاء ونتيجة لذلك كانت القطع تصنع غالباً من مواد نادرة وثمينة مثل العاج.

وتمثّل هذه القطعة بيدق «الفيل» والذي صار بيدق «الأُسقف» في أوروبا، ونرى تصوير تجريدي للفيل بنابين قصيرين ولابد أن تنتمي هذه القطعة إلى طقم ضخم وباهظ للغاية.



57 هذه العلبة تختلف عن العلب الأخرى المنحوتة من العاج الآتية من إسبانيا في العهد الأموي والتي تحمل إهداءات للعائلة الحاكمة أو أصحاب المكانة الرفيعة في البلاط، فهي صنعت لراعي مجهول. ومع ذلك تتبع زخرفة هذه العلبة زخرفة العلب الملكيّة تماماً، فهناك مشاهد لصيّادين يمتطون خيولهم مع طرائدهم وأسود تنتقم من الصيّادين وبين حين وآخر هناك أسود مجنّحة خرافيّة. استخدمت هذه العلبة لقرون عدّة وقد طلي سطحها بعد فترة من الزمن بلون أسود ممّا أعطاها مظهر خشب الأبنوس بدلاً من العاج الأبيض الذي صنعت منه أساساً.

علبة

الأصل
إسبانيا

التاريخ
بتاريخ 394 هـ (1003 م)

المادّة
عاج، بنقش بارز مصبوغ باللون الأسود

الارتفاع: 4.3 سم، العرض: 7.1 سم، الطول: 36.7 سم

رقم القطعة
IV.4.1998



بوق صيد

الأصل

إيطاليا (غالباً صقليّة)

التاريخ

بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديّين

المادّة

عاج محفور، نحاس أصفر

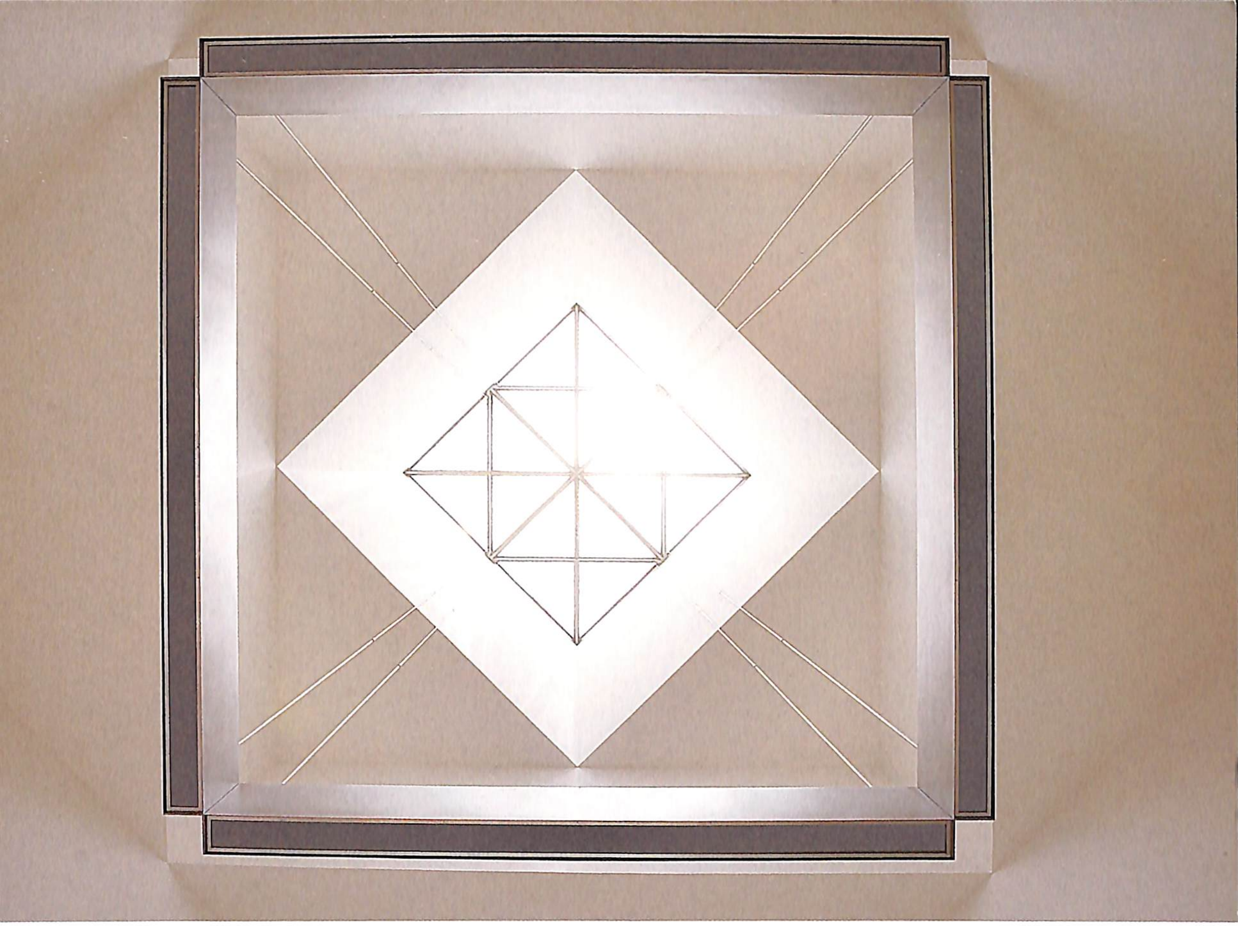
الطول: 49 سم، الوزن: 1505 غرام

رقم القطعة

IV.7.1999

58 هذه القطعة في الأصل أوروبيّة وتتبع الفن الجمالي الإسلامي الذي كان موضع إعجاب النورمانيّين في صقليّة آنذاك. وهي مصنوعة من ناب فيل واحد وغالباً ما صنعت في مشغل إيطالي كان يعمل فيه فنّانون مسلمون، وكانت تستخدم هذه الأبواق للتواصل خلال الصيد، وكانت مرغوبة جدّاً ولها تقديراً عالياً.





صدر هذا الكتاب بدعم ومساندة هيئة متاحف قطر مع شكر خاص لسعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيسة مجلس أمناء هيئة متاحف قطر.

هيئة متاحف قطر

الرئيس التنفيذي
السيد عبدالله النجار

متحف الفن الاسلامي، الدوحة

المدير
أوليفر واتسن

منسق التصوير
نيكولاس فزاندو

تعود حقوق الصور الى:
نيكولاس فزاندو: ص. 5، 96، 97، 105، 106، 114، 115، 118، 119
هوغ دوبوا، باريس - بروكسل: ص. 92، 94، 130، 131، 138، 139، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 169
بقية الصور لويس لامرهوبر، بادن: 92، 128

Prestel Verlag
Königinstrasse 9
Munich 80539 ألمانيا
هاتف: 300-08 29 24 (0)89 49+
فاكس: 335-08 29 24 (0)89 49+

Prestel Publishing Ltd
Bloomsbury Place 4
London WC1A 2QA
هاتف: 5004-7323 (0)20 44+
فاكس: 8004-7636 (0)20 44+

Prestel Publishing
Broadway, Suite 603 900
New York, N.Y. 10003
هاتف: 2720-995 (212) 1+
فاكس: 2733-995 (212) 1+

www.prestel.com

تتوفر إصدارات دار النشر برستل في جميع أنحاء العالم. للاستعلام عن الموزع المحلي يرجى الاتصال بأقرب منفذ بيع كتب أو بأحد العناوين السابقة.

بيانات النشر متوفرة بفهرسة مكتبة الكونجرس والمكتبة البريطانية والمكتبة الوطنية الألمانية. تتوفر تفاصيل البيانات البيبليوغرافية في موقع http://dnb.ddb.de.

إدارة التحرير: فيكتوريا سيلي. آنيا باكين

تدقيق: هارييت غراهام، جون ميشائيل
تصميم: سوفاروبوتنيك، أوغسبورغ وميونخ
تنسيق: فوتوساس هوبير، غيرمرنغ
تنسيق التصميم: سيلي كلوتز
إنتاج: سيباستيان روناو
تنسيق الصور قبل الطبع: برس لامرهوبر بادن
تنميق الصور: مارتن أكيرل، برجيت هوفباور
الطباعة والتجليد: تي بي بي، بانسكا بيستريكا
تمت الطباعة على ورق خالي من الأحماض.

رقم إيداع الطبعة الانجليزية: ISBN 978-3-7913-3935-1
رقم إيداع الطبعة العربية: ISBN 978-3-7913-3934-4